الصادق النيهوم

وجهان ومواطن واحد



■ مشكلة [الجهل]، أنه في الواقع نوع من [العلم]، يستند دائما الى نوع من [العقل]، ويقوم أيضا على نوع من [المنطق]. إنه ليس ظاهرة بريئة، تنجم عن نقص في حجم المعلومات، بل ظاهرة مسؤولة، تنطلق من معرفة يقينية، وتتميز بالقدرة على تسخير جميع أنواع الأسلحة، لفرض حلولها بنجاح في معركة لها هدف صاعق واحد، هو ان ينتصر الباطل على الحق بأي وسيلة، وبأي ثمن. لهذا السبب يلزم التمييز الواضح، بين معنى الجهل ومعنى الأمية.

فالرجل الجاهل ليس رجلا محايدا، تنقصه المعلومات المطلوبة، بسبب عجزه عن القراءة. بل هو في الأساس رجل «متعلم»، واسع الاطلاع، منحاز الى «الحق»، واثق من أقواله، صفته الظاهرة، انه يملك اجابة نهائية عن كل سؤال، لأن معلوماته مستمدة ـ في رأيه ـ من مصدر علوي غير قابل للخطأ.

العلامة الأولى في منهج هذا الرجل، أنه بشر له لسان اله، فهو لا يقول شيئا من عنده، ولا يتكلم بلغة الناس، بل يردد ـ فقط ـ ما سمعه من الرب «العليم» شخصيا. وفي العادة، يكون الرب مجرد بوق أجوف لصوت الرجل الجاهل نفسه، لكنه أحيانا، يكون معلما ذائع الصيت، له لقب يبعث على الرهبة مثل الاستاذ الدكتور، أو حضرة الامام، أو آية الله بشحمها ولحمها.

في مواجهة رجل رباني من هذا النوع، يفقد المنطق هدفه ومعناه، ويدخل الحوار في باب الجريمة، وتمتلك الأفكار سلطة بوليسية، حتى تصبح كل فكرة على حدة، مجرد شرطي في بدلة الشغل، يجوب الشوارع حاملا عصاه، لحفظ الأمن والعلم معا.

ان ثقافتنا العربية، تعايش هذه الظاهرة الصعبة، من دون أمل في رحمة الله.

سبب المحنة ومحتواها، أن كلمة [العلم] في قاموس العرب، لا تؤدي معناها المألوف في بقية القواميس، بل تشمل أيضا [علم التفسير] الذي تكفل بشرح نصوص القرآن منذ زمن مبكر جدا، ومنح نفسه حق احتكار الكلمة الأولى والأخيرة في موضوعات معقدة، لا تتجاوز معلومات الفقهاء فحسب، بل تتجاوز وسائل البحث المتاحة لمناهج الفقه بأسره. وخلال قرون طويلة من ممارسة هذا «العلم» المفتقر الى منهجية العلم، كان على الثقافة العربة ان تعايش تجربة الجذب المستمر بين مصدرين متناقضين للمعلومات المتناقضة:

الأول: مصدر العلم التجريبي الذي بدأ مسيرته في بلدان غرب اوروبا منذ عصر داروين على الأقل، ونجح في استبدال منهج الكنيسة القائم على تفسير الكتاب المقدس، بمنهج تجريبي جديد، لا يعتبر التفسير علما، ولا يقبل نتائج البحث، الا اذا ثبتت في ضوء التجربة.

الثاني: مصدر التفسير الحرفي لنصوص القرآن، الذي انتحل لنفسه صفة العلم الالهي في ثقافة العرب، وبقي بمعزل عن النقد، بفضل قدرته المتزايدة على تسخير سلطة الدولة لقمع النقاد بالقتل والتشريد، منذ عصر الحلاج حتى الآن.

بين هذين المصدرين المتناقضين لحقائق العلم الأساسية، يواجه العقل العربي المعاصر محنة الحياة بوجهين في رأس مدهوش واحد. وهي محنة تتجلى علنا في مدارس العرب بالذات التي تحولت الى ساحات مفتوحة لشد الحبل، بين ثقافتين رسميتين، كلاهما تعيش على حساب الأخرى. ان المبارزة تجري يوميا في كل كتاب مدرسي على حدة:

فمثلا: في درس التفسير، يتعلم الطالب العربي ان الله قد خلق السموات والأرض في ستة أيام، وان هذه الصياغة القرآنية نظرية علمية تعني ما تقوله حرفيا. وهو تفسير يفترض مخطئا ان القرآن كتاب في علم الفلك، مهمته ان يكشف للتلاميذ أسرار الكون، لكن الشيخ المفسر لا يلاحظ هذا التكلف الظاهر في فهمه لمهمة القرآن.

في درس الفلك، يكتشف الطالب فجأة ان الله لم يخلق أرضا ولا سماء، بل خلق فضاء تسبح فيه الكواكب والنجوم، وأن ما يدعى باسم الأرض، كوكب يبدو معلقا في السماء، من أي نقطة خارج الأرض. وهي صورة لا تخرج عن اطار علم التفسير فحسب، بل تخلع عنه عمامة العلم وجبّته معا.

ومثلا: في درس التفسير، يقال للطالب العربي ان مبدأ النشوء والارتقاء ليس حقيقة علمية، وإن الله قد صنع آدم وحواء مثل تمثالين من الطين، ونفخ فيهما الروح، ثم وضعهما في الجنة، لكي ينعما بالحياة الخالدة الى الابد. وهي قصة يرويها القرآن من باب الوعظ، لكن الشيخ المفسر يرويها من باب المعرفة بتفاصيل التاريخ، آملا ان يقوده منهج التفسير الحرفي الى كنز العلم الالهي.

ينفرد العرب بثقافة معصومة عن الخطأ تحرم الجدل



في درس الأحياء، يكتشف الطالب مدهوشا مدى جهل المفسرين بمبدأ النشوء والارتقاء، ويعرف من الحفريات ان الله لا يصنع التماثيل، وان الانسان ليس مخلوقا منفصلا عن بقية الحيوانات، ولا ينتمي الى أب واحد أو أم واحدة، بل ينتمي الى فصائل متنوعة من القرود التي هجرت موطنها الأصلي في الغابة، واحترفت الصيد في مناطق السافانا منذ مئة مليون سنة على الأقل. وهي حقائق لا تشكك في قدرة الله تعالى، بل تشكك في قدرة الفقه على تفسير كتاب الله.

ومثلا: في درس التفسير، يقرأ الطالب قصة الطوفان، ويعرف من «علماء» الدين ان النبي نوح قد صنع مركبا، جمع فيه زوجين من كل المخلوقات، لكي ينقذ الحياة من الفناء.

وفي درس العلوم، يعرف الطالب أن اجناس المخلوقات، تزيد في الواقع عن خمسين مليون جنس، وان الأرض لم تغرق في أي طوفان خلال الألف مليون سنة الأخيرة على الأقل، وان الانسان لم يتعلم صناعة المراكب، الا في عصر سوم منذ سبعة آلاف سنة قصيرة.

ومثلا: في درس التفسير، يقال للطالب ان النبي موسى قد أحال عصاته الى ثعبان في حضرة فرعون، وانه أرسل على مصر وباء البعوض والقمل والضفادع، وفلق البحر الأحمر بضربة من عصاه.

وفي أوراق البردي، يقرأ الطالب ان فرعون شخصيا، لم يقابل رجلا اسمه موسى، ولم ير عصاة تنقلب الى ثعبان، ولم يسجل قصة فلق البحر الأمر، رغم ولعه بتسجيل القصص.

ومثلا: في درس التفسير، يعرف الطالب ان النبي سليمان كان يكلم النمل والطيور، ويسخّر ملوك الجن في بناء الهيكل.

وفي درس التاريخ، يتعد الطالب ان سليمان المذكور لم يكن نبيا، بل كان ملكا. وان الهيكل اليهو ، لم يشيده ملوك الجن، بل بناه العمال اللبنانيون الذين استقدمهم سليم من مدينة جبيل.

في زحام هذه المعلومات المتناقضة، يعايش الطالب العربي، في كل مدرسة عربية على حدة، تجربة مستحيلة، للتوفيق بين منهجين للمعرفة، كلاهما يدعوه الى الشك في أقوال الآخر:

الأول منهج انساني، يلتزم بوسائل العقل، ويستند الى قوانين صارمة، لا تنكر مبدأ المعجزة فحسب، بل تطرحه خارج اطار العلم من أساسه.

الثاني منهج سحري، ينكر حاجة العلم الى العقل، ويقيم نتائجه على قاعدة مؤداها أن الرب الخارق لا بد من أن يخرق كل القوانين، وان وقوع المعجزة هو [الدليل العلمي] على صدق علم التفسير.

بين هذين المنهجين المتناقضين، لا يملك الطالب العربي خيارا آخر سوى ان يدخل طائعا في قلب الدوامة، ويجرب ان يعيش بشخصيتين في عقل مدهوش واحد. فهو ـ من ناحية ـ لا بد من أن يقبل معارف عصره، مثل بقية الطلاب، في بقية المدارس. لكنه ـ من ناحية اخرى ـ لا بد من ان يتلقى في درس التفسير معلومات المفسرين العجيبة التي لا يتلقاها الطلاب، ولا تعترف بها المدارس، ولا تقرها مناهج التعليم في أي مكان من العالم، سوى الوطن العربي وحده، فقط، لا غير.

فالمدرسة الحديثة في الشرق والغرب، لا تعتبر تفسير الكتب المقدسة مادة علمية، ولا تضم دروسا للتفسير اصلا، ولا تسمح بتقديم مادة الدين في المدارس العامة، تحت اسم [العلم]، بل ان دولة مثل الولايات المتحدة، لا تجيز قراءة الانجيل في مدارس الحكومة، حتى بعد انتهاء اليوم المدرسي. وهو موقف لا تتخذه شعوب العالم لأنها شعوب ملحدة، او أقل ايمانا من العرب، بل لأن كلمة [العلم] تعني في لغاتها غير ما تعنيه في لغتنا العربية.

فمنذ عصر الثورة البروتستانتية في القرن السادس عشر، كان الأوروبيون قد اكتشفوا ان العلم لا يستطيع ان يكون مقدسا من دون ان يخسر صفة العلم. وكانوا قد نجحوا في فصل المدارس العامة عن الكنيسة، وأعادوا صياغة المنهج التعليمي، طبقا لمبدأ مؤداه، ان معلومات الانسان، مثل الانسان نفسه، معلومات ناقصة، وغير نهائية، وغير منزهة عن النقد والمراجعة والتصحيح. وهو مبدأ لا يقره «علم» التفسير في ثقافتنا العربية، الذي يسمي نفسه علما ربانيا، لا يتعالى على النقد فحسب، بل يعتبره طعنا شيطانيا في علم الله.

الانسان المقلوب على رأسه.. يخسر رأسه ورجليه معا

بسبب هذا التحريف الرسمي لمعنى كلمة [علم]، ينفرد العرب من بين جميع امم الارض بثقافة معصومة عن الخطأ، تسمي رجل الدين «عالما»، وتعتبر الرأي الفقهي نظرية علمية، وتورط نفسها في منهج جدلي مستحيل، صفته المستحيلة انه قائم على تحريم الجدل بالذات. وعندما يبدأ درس التفسير في أي مدرسة عربية، ويجلس الطلبة واجمين في حضرة الشيخ المفسر، تخرج قاعة الفصل بأسرها من هذه الكرة الأرضية، وتغيب في عالم غائب، لا يحكمه منطق او قانون، ولا يعترف بعقل او دليل، ولا يكشف أسراره لأحد، سوى الشيخ السري شخصيا. ان عالم الله المنطقي يفقد فجأة كل حاجة الى صوت المنطق.

فعلم التفسير لا يصدق ان القرآن [بيان للناس]، بل يعتقد انه كتاب بالشيفرة، يضم جميع أسار العلم في التاريخ والفلك والجغرافيا والاحياء، وان كل ما يحتاجه الشيخ المفسر، لكي يفتح هذا الكنز المجاني من المعلومات، هو ان يجلس في بيته الدافيء، ويفسر نصوص القرآن. وهي فكرة لا تستند الى القرآن نفسه، ولم يقل بها الله، ولا تعكس منهج العلم القائم على البحث والتجربة، بل تعكس منهج رجل كسول، يريد أن يحصل على أسرار الغيب بالمصادفة السعيدة وحدها التي جعلت لغته العربية، هي ـ بالذات ـ لغة العلم الرباني في القرآن. وفي عقل شعوبي من هذا الطراز، تختلط نتائج الحسابات، ويغيب صوت المنطق وراء صخب الخرافة، ويتحول الحوار من وسيلة لنقاش الأفكار الى وسيلة لتمريرها من دون نقاش.

ان الانسان المقلوب على رأسه، يخسر رأسه ورجليه معا.

فالقرآن ليس كتابا لمحو الأمية، وليست مهمته ان يكشف أسرار العلم للمفسرين. انه لا يروي قصص التوراة والانجيل، لأنه يعتبرها «حقائق علمية»، بل لأنه يريد ان يحتويها في صيغة منقحة، قادرة على تحقيق التآخي بينها في مجتمع انساني موحد. وهي مهمة أوّلها القرآن على خير وجه، وقدم لأجيال البشرية منذ القرن السابع، أول كتاب مقدس، يحتضن جميع الكتب المقدسة، ويتعايش مع جميع الشرائع والأجناس، في أول مجتمع ديمقراطي قائم على مبدأ الاقتراع الحر، وحق الأغلبية في اتخاذ القرار. وما دامت القبلية العربية قد نجحت في تقويض هذا المجتمع، وإنهاء شريعته الجماعية منذ عصر الأمويين، فان علم التفسير لا يستطيع ان يخدم غرضا ◁

آخر سوى ان يكون علما مسخرا لتزوير القرآن بالذات.

والواقع، ان فرض مادة التفسير على مناهج التعليم في المدارس العامة، فكرة لا تثبت شيئا سوى ان غياب الشرع الجماعي قد سلب المواطنين العرب جميع حقوقهم الشرعية، بما في ذلك حقهم في حماية عيالهم من عمليات غسيل المخ التي تجري في المدارس العامة باسم التعليم.

فالمدرسة التي تبنيها الحكومة بنقود دافعي الضرائب، ليست مؤسسة حكومية، ولا يجوز ان تتحول الى اداة تسخرها الدولة لشراء مرضاة رجال الدين، بغرض تفسيراتهم على مناهج الدراسة، تحت شعار العلم بالذات. لأن هذه الحيلة السياسية السهلة، لا تستطيع ان تخدم العلم او الدين او السياسة، وليس من شأنها ان تحقق غرضا عمليا آخر، سوى ان تنقل خلافات المذاهب الطائفية الى المدارس، وتخرب الخلية الأولى لثقافة عربية موحدة، وتنشر عدوى الجهل المتراكم في كتب التفسير، مثل وباء وراثي، من جيل الى جيل. كارثة قد لا يكتشف حكّام الوطن العربي أبعادها، حتى يأتيهم بها الله غاضبا الى باب الدار.

ان اللعب بالنار، لا يجعل النار لعبة.

والخطأ الذي ارتكبته الحكومات العربية منذ عصر محمد علي باشا أنها تعمدت ان تسخر القرآن لخدمة أغراضها الاعلامية، في لعبة خطرة - وشائنة - ما لبثت ان أعطت المفسرين صوتا لا يملكونه، في شؤون الادارة والحكم، ومنحتهم حق التدخل في صياغة القوانين ومناهج التعليم معا، وبسطت ظلهم على أجيال العرب، في تيار أصولي عارم، تواجهه الحكومات العربية الحالية بندم الفأر الذي استأجر لنفسه مصيدة. فالباشا العربي لم يحقق مكسبا من وراء حلفه مع رجال الدين سوى انه أصبح سيافا في خدمتهم، يقطع لهم أيدي المواطنين ورقابهم، وينهب لهم من بنود الميزانية العامة، ما يكفي لتأمين رواتبهم في عشرات الوظائف المبتكرة، من تلاوة القرآن في برامج الاذاعة والتلفاز، الى اصدار الصحف، وتأسيس جمعيات الدعوة الاسلامية. وهي نفقات لا يقرها دستور واحد في العالم، سوى دستور الباشوات الورعين في الوطن العربي.

ان القرآن ليس وسيلة لكسب العيش، ولا يطوع نفسه لخدمة الاقطاع، ولا يدخر وسعا في تحذير المفسرين من تسخيره لهذا الغرض بالذات، في آيات صريحة، منها قوله تعالى في سورة البقرة [ويشترون به ثمنا قليلا، أولئك ما يأكلون في بطونهم الا النار] ١٧٤

وفي سورة البقرة [ثم يقولون هذا من عند الله ليشتروا به ثمنا قليلا، فويل لهم مما كتبت أيديهم، وويل لهم مما يكسبون] ٨٩

وفي سورة آل عمران: [وان منهم لفريقا يلوون ألسنتهم بالكتاب، لتحسبوه من الكتاب، وما هو من الكتاب. ويقولون هو من عند الله. وما هو من عند الله. ويقولون على الله الكذب، وهم يعلمون] ٧٨

وفي سورة آل عمران أيضا [فنبذوه وراء ظهورهم، واشتروا به ثمنا قليلا، فبئس ما يشترون] ١٨٧

هذه الآيات الصريحة، يعتبرها علماء التفسير، موجهة الى كتبة التوراة والانجيل وحدهم، مصرين على أنها لا تعنيهم من بعيد أو قريب. لكن هذا الحل التلفيقي اليائس لا يثبت شيئا سوى حاجة المفسرين الى الحلول الملفقة.

ان حصيلة الجهل النهائية هي ان يصبح جهلا حاصلا من دون نهاية.

فالقرآن ليس كتابا بالشيفرة، ولا يحتاج الى علم يفسره. انه دعوة الى الشرع الجماعي، مهمته ان يبيد نظم الاقطاع، ويضع نهاية لسيطرة الخرافة على عقول العرب بالذات. وما دامت ثقافتنا العربية تتعمد ان تتجاهل هذه الحقيقة، فلا مفر من ان تصاب بالعقم، وتنقسم تلقائيا بين رجلين عقيمين، كلاهما «مثقف» من دون ثقافة، وكلاهما اكذوبة من دون مستقبل. □



كنت أسكن رأسي لا لبنان

أنسي الحاج

■ يمكننا أن نقول أي شيء عن المأساة اللبنانية المستمرة على تنوع، كما يمكننا أن لا نقول شيئاً. ما الفرق؟

الانتحار الأخير كان ذروة في الانتحار، ذروة في وحشيّة الانكفاء على الذات، ذروة في تنفيذ المؤامرة على الذات، ذروة في احتقار الحياة والانسان.

حرّية الانسحاق.

حرّية الموت.

الحرية الوحيدة المتروكة لنا؟

أمشي أمشي ولا أجد لبنان.

أين لبنان؟

كنتُ أسكن رأسي، كالعادة، لا لبنان.

*

قلّة الذوق مسؤولة عن الشقاء والاجرام والحروب قَدْر مسؤولية الجهل والشر والعدوانيّة.

*

أخطأتُ من أجل أن أعيش مع أقراني.

ثم أمعنتُ في الخطأ من أجل أن أبتعد عنهم!

*

الدموع الباطنة تفترش الصدر كما يفترس الليلُ الغابات.

*

أفْضَلُ من يقتل المفكرين هم تلاميذهم. وخصوصاً من الحكام.

كلّما اعتنقَ حاكمٌ (أو ثائر، أو انقلابي) أفكار كاتب، كنا على ثقة من أنه سيفعل عكس ما قصده الكاتب.

يُخان الفكر ما أن يُكتب وتُخان الكتابة ما أن تُنفَّذ في الواقع.

وعلامَ التعجّب؟ أليس المفكر نفسه يخون فكره ما أن يحاول تطبيقه؟

لأنه طلاق حتمي بين الفكر والواقع، بين الحلم واليقظة، قد تقول.

ولكنّه بالأحرى نقصان الفكر، ناهيك بعدم أهلية الواقع.

عندما يتوصل الانسان الى تخيّل فكر شمولي حقاً، في الزمان والمكان والمسافات كلّها، والى ترجمته كتابياً بلغة لا تدع مجالاً للتحجر، تضمحل العوائق من أمام تطبيقه.

وإلاّ، اذا فشل المشروع الشمولي العام، فلا بأس بتجربة الحلول المجزأة، الحلول التي على شاكلة الجُزُر، حيث لكل نوعية من البشر مجتمعهم والقوانين التي تريحهم.

ومهما بدا كلامي ساذجاً سأقوله على علاّته: تطلعتُ وسأظلُّ متطلعاً إلى وقت يسود فيه حكم التجانس بين الواقع والخيال، حكم التطابق بين الحياة والمشروع الفكري.

وطبعا لا حاجة للقول ان الخيال المقصود هو الخيال الخلاق جمالاً وسعادة، والمشروع الفكري هو مشروع الخير والحرية لا سواهما.

والانهيارات والخيبات، داخلية وخارجية، تهزّني ولكنها لا تقتلع مني جذور هذا التطلع... على العكس، انها تزيدني يقيناً من أن معظم شقائنا مصدره التأخر في تحقيق ذلك التطابق المنشود.

*

انفجرت القنابل الذرية كلها وانتهى الأمر، فلا نَخَفْ.

لقد انفجرتْ في أفكارنا من سنين.

وإذا فجّروها في الأرض فلن تصيبنا، لأننا سنكون أشد تلوثاً منها.

مساكين العلماء! سوف يُجْبَرون على اختراع سلاح أشدّ فتكاً مما يفتك بنا...

*

تعكس البركةُ زرقة السماء أصفى مما يعكسها النهر.

الله في البركة مطمئن وفي النهر منزعج.

إن الصَمَد يرتاح في جمود الحركة ويراقبها بعيون الغدران والمستنقعات...

*

يحسب بعضهم أن القدرة هي البطش كما يظنّ آخرون أن الواقع هو الموضة.

*

لا تطرب لصوتكَ لئلا تعكّر طربي أنا به.

*

لو كانت طفولتي العمياء أقوى مما هي لما بدّدني الوعي على دروب السعي اليقظان.

للطفولة ارادتها. ولكنها ارادة صمّاء، غائبة عن الوعي، وحشيّة في ملائكيتها، لا تُضعفها «ارادة الارادة»...

ارادة الطفولة هي ارادة الجوهر، لها كل عنف الفجر حين يكون لا يزال ملفوفاً بدياجير ما قبل الانبثاق...

*

هل يستطيع الله أن يبطل الهاً؟

◁

يحسب بعضهم أن القدرة هي البطش كما يظن اخرون أن الواقع هو الموضة

عندما ترجعين إليه بعد حين
ترجعين كالمجرم الذي يعود دائماً الى مكان جريمته.

*

تحنين الرأس كي ترى الأرض وجهكِ فتعرف أنها ليست دائماً سطح الجحيم.

*

المرأة أجمل من الشعر ما دامت هي جامدة وهو يتأوه لها.
الشعر أجمل من المرأة ما دام هو امرأةً جميلة جامدة وتلك تتأوه لرباطة جأشه.

*

أواثقٌ أنتَ من أنكَ تستطيع، اذا نلتَ الحرية، أن تعيش بحرّية؟

تسكر بكلمتها، تدافع عنها حتى لخصمك، تموت في سبيلها. ولكنْ حين تأخذها، هل تحتملها؟

أراك تائهاً بحرّيتك، كأنك لا تعرف ما تقول.

وذلك هو الأمر الشاق، المرعب: الحرية تكشف، تفضح فينا هذا الفراغ، هذا الخواء السحيق، الحقيقي، الذي كأنه تلائمه القيود، وحتى الاستعباد والاضطهاد، لأنها تغطيه وتمنحه الذرائع للصراخ ضدّ القمع والطغيان والصراخ طلباً للحرية.

لكنك أُعطيتَ حريتك يا صاحبي، فماذا حصل؟ بدوتَ فجأة مثل قبرٍ رُفعتْ عنه صخرةُ البوّابة: تجويف بارد لا يسكنه غير الوطاويط والجرذان والعناكب والحشرات!

الحرّية قاسية لمن ليس «أكثر» منها...

لقد كنتُ دائماً أرتاب بدعواتك يا صاحبي، أنت المعتّق منذ مئات السنين في غناء الحرّية. ولم أكن أريد أن أعرف سبب هذه الريبة، واليوم، خيال أمواج «التحرر» المتدفقة على العالم، صممتُ أن أعرف لماذا لم أستطع أن أفرح «الى النهاية» بهذا العرس، فاكتشفت أن ما يلجم فرحي هو هذه الصحراء، هذا الفراغ المبتذل، الممل، المفقر، المميت، فراغ ما وراء التحرر.

هل يعني هذا أنني ضد التحرر؟ طبعاً لا. (ولو أني ضده في بعض الحالات، كما عندما يكون صنواً لصفاقة الأغبياء، أو لتبشّع بعض النسوة الظانّات التحرر انفلات الغلاظة وأخذ الراحة في عدم الاغتسال). لكني أكره أن يأخذ مجراه على أرض قاحلة، وأن يغادر المرء السجن لينتقل الى القبر.

حتى الحر العتيق، بلداً أو فرداً، أراه أحياناً دون مستوى حرّيته، لا يفعل بها شيئاً، ولا شيء أكثر من ذلك المحروم منها، سوى ممارسات هامشية تنتمي الى المظهر الخدّاع أكثر مما تنبع من الجوهر أو تتصدّى للجوهر.

دعني أكررها لك يا صاحبي: الحرّية فضّاحة لمن ليس «أكثر» منها.

ولو كنتُ طاغية لما انكرتُ قَمْع النّاس، بل لقلت لمن يسألني: أفعلُ هذا حمايةً لهم من اكتشاف فراغهم، أفعلُ هذا خدمةً لهم، كي يظلّوا متشوّقين الى ما لو حصلوا عليه لماتوا من التفاهة...

... ولكن الحقيقة، وهذا هو المفجع، أن الطاغية لا يَقمع لحماية المقموعين من اكتشاف الفراغ والتفاهة بل لأنه أكثر امتلاء منهم بذلك الفراغ وتلك التفاهة.

ولا يشذّ على هذه القاعدة غير الشعراء والفنانين والأولاد والمجانين، فبعضهم يحلق العالم على هواه فيمتلىء بأصوات الفجر ويغتسل بنضارة الينبوع الأول، وبعضهم الآخر لا يلوي على وعي، أي أنه ناج من عقوبة التمييز بين خير وشر، وبالتالي فهو طاهر كالشمس، ذاتيّ وأنانيّ كالحيوان، سعيد ومنطلق في حلمه الى ما لا نهاية...

الحرية قاسية لمن ليس أكثر منها، وليّنة جداً لمن يعيش، كاولئك البلا عقل، دون أن يسأل عنها...

*

الجاهل لا يرتبك.

*

أيها الحيوان المحبوس: ما أكبر كلامك، ما أروع وجهك المطل من وراء القضبان، صورة لعَظَمتي، لسخافتي، لمجد الاله، ولترّهات الحرّية والعبودية وكل ما يسحقني ويُعتِقني.

أيها الحيوان المحبوس، المكبوس بخلّ الكبت وزيت الخوف، معين اللون واللحن والأريج، ينبوع الكلمة، باب الوهم السعيد، أيها الحيوان المحبوس، يا ظلّي ودهليزي، أفتحُ لكَ فأنزل الى الجحيم المحرر أو أوصد عليك فاتخبط في جحيم الشوق الى الجحيم.

تداعبك حين تشرد، ذكرياتُ ما قبل السجن، هبوبُ نسائم الرحاب الأرحب، الأرعب، الألعب. فتلوي بيدك الذهبيّة حديد قضيب، ثم تبكي عليه...

مَنْ وضعكَ هنا يا حيواني، فتقع مقسوماً تحت سيف فتنة الوجود!؟ مَنْ وضعك هو من حَسَدك. هو الغيور من حلفك مع الله.

أيها الحيوان الأسير، ذو الأجنحة الهائمة في ظلام الفضاء والقضاء والقَدَر، اذا خرجتَ يوماً من الرصد احملْ معك الزيت في عينيك والخلّ في دمائك، لا تترك السجن تماماً فان فيه بعض الحرّية.

فيه أيها الحبيب المقبل على عرسها، حرمان الحرّية الذي هو عمرها الأول فيك. □

سعاد الصباح



قصيدة حب (١)♦

♦ هذه القصيدة هي الأولى من مجموعة قصائد تحمل العنوان نفسه.

■ أكتبُ إليكَ هذه الرسالَهْ
ولا أنتظرُ جواباً عليها.
جوابُكَ لا يَهُمُّ كثيراً
المهمُّ هو ما أكتبُه أنا.
إن الكتابةَ عندي، هي حوارٌ أقيمُهُ مع نفسي
قبلَ أن أقيمَهُ مَعَكْ..
فأنا أستطيعُ أن أستحضرَكْ
دونَ أن تكونَ حاضراً
وأستطيعُ أن أتلمَّسكْ
دونَ أن تكونَ إلى جانبي..

*

لا تعتقدْ أنّني امرأةٌ خياليَّةْ
أو مُتَصوِّفَةْ..
أو جليدِّيةُ العواطفْ..
ولكنّني على وَرَقَة الكتابَةْ
أرسُمُ خُطُوطَ وَجهكَ كما أريدْ..
وأنقّحُها كما أريدْ..
وأعبُدُها في الوقت الذي أريدْ..

*

أريدُ أن أكتبْ..

لأتخلَّصَ من فَيَضَاناتي الداخليَّةْ
التي كَسَرتْ جميعَ سُدُودي .
أريدُ أن أتخلَّصَ من هذا الفائِض الكهربائيّ
الذي يُحرقُ أعصابي . .
ومن هذه البُرُوق التي تركُضُ في شرَاييني
ولا تجدُ مكاناً تخرجُ منه . . .
أريدُ أن أكتبَ إليكْ . .
لا لأرضيَ نَرْجسيّتَك - كما تظنّ -
ولكنْ لأحتفلَ - ربّما للمرة الأولى -
بميلادي كامرأةٍ عاشقةْ . .
وبتفجير انفعالاتي في وجه هذا العالمْ .
إن الكتابةَ تبتكرُ لي جنّاتٍ صناعيةً لا أستطيعُ دخُولَها . .
وتُعطيني حريةً لا أستطيعُ ممارستَها . .
وتخلقُ لي جُزُراً لا زَورْديّةً لا أستطيعُ السَفَرَ إليها . .
الكتابةُ إليكْ . .
هي صمّامُ الأمان الذي يمنعني من الإنفجارْ
والمركَبُ الوحيدُ الذي أصعدُ إليه . .
حين تمضغني العاصفَةْ . .

*

أريدُ أن أكتُبْ . . .
لأدافعَ عن كلِّ شِبْرٍ من أُنوثتي
أقام به الاستعمارُ ولم يخرُجْ حتى الآنْ .
فالكتابةُ هي وسيلتي ، لكَسْرِ ما لا أستطيعُ كَسْرَهْ
من قلاع القُرُون الوسطى ،
وأسوارِ المُدُنِ المحرَّمَةْ ،
ومَفاصِلِ محاكمِ التفتيش . .

*

أريدُ أن أكتبْ . .
لأتحرَّرَ من ألوف الدوائِر والمُربَّعاتْ
التي رسمُوها حول عقلي . .
وأخرجَ من حزام التلوُّثْ
الذي سمّم كلَّ الأنهارْ
وكلَّ الأفكارْ . .
وأجْهَضَ ألوفَ الكُتُبْ . .
وألوفَ المثقّفينْ . .

*

أريدُ أن أكتبَ لكَ . . . أو لغيركْ . . .
أو لأيِّ رجُلٍ في المُطْلَقْ
أريدُ أن أقولَ للورق، ما لا أستطيعُ قولَهُ للآخرينْ . .
فالآخرونَ . . منذُ خمسةَ عشرَ قرناً
يتآمرونَ ضدَّ الأنوثَهْ . .
أريدُ أن أفْتَحَ ثقباً في لحم السماءْ
فالمدينةُ التي أسْكُنُها . .
لا تطربُ إلا لصياحِ الدِيَكَهْ . .
وصهيلِ الخُيُولْ . .
وشهيقِ ثيران المصارَعَهْ . .

*

أريدُ أن أكتبْ . .
لأستريحَ قليلاً من أقْنِعتي
ومن صُرَّةِ الجُبْن والزيتون التي تحملها أمّي على رأسها . .
من يوم تكوُّر نَهْداها . .
أريدُ أن أبْصُقَ الحَصاةَ من فمي . .
فليسَ من المعقول، أن أعشَقكَ هذا العِشقَ الخُرافيّ
ويبقى سِرُّكَ محفوظاً كالطفل في بطني
خمسةَ عَشرَ قرْناً . . .
لا تُؤاخذْني . .
إذا كنتُ نَزِقَةً . . . ومُتوحِّشةً . . وعصبيّةَ الحروفْ
فالكتابةُ، بالنسبة للرجُل، هي عادةٌ يوميّةٌ كالتدخينْ
واصطياد السَمَكْ . .
أما المرأةُ، فتكتبُ بذات الطريقة التي تُعطي بها طفلاً
وبنفس الحماس الذي تمنحُ به حليبَها . .
الرجُلُ، يكتبُ في أوقات فراغهْ
والمرأةُ تكتبُ في أيّام خُصُوبتِها . .
واحتشادِها بالبُروقِ . . والفاكهة الإسْتوائيةْ . . .

*

سوف أبقى أصهُلُ مثلَ مُهْرةٍ فوقَ أوراقي
حتّى أقضُمَ الكُرةَ الأرضيّةَ بأسناني . . كتُفّاحةْ . . □



الحداثة

المحارِبة المحارَبة

الصراع بين الحداثة والسلفية لا يزال على أشده. وفي المهرجان الوطني للتراث والثقافة السادس (الجنادرية) الذي عقد في الرياض في آذار (مارس) ١٩٩٠، بدعوة من الحرس الوطني في المملكة العربية السعودية، قدم الدكتور محمد مصطفى هدارة ورقة عمل بعنوان: «الاتجاهات الفكرية في العالم العربي واثرها على الابداع»، وصف فيها الحداثة العربية بأن:

«ليس فيها أدنى قدر من الحقيقة، فهي حداثة غربية مصطلحاً ومفهوماً، فكراً وابعاداً، وسائل وأهدافاً، وهي تقوم على الفوضى واللاوعي واللاعقل، وتغرق في كوابيس الاحلام والتخيلات المريضة، وهي اذ تقوم على التكلف والتجريد والفوضى واللاعقل توصي بالغربة والتفكك وانحلال الشخصية الفردية والبعد عن الواقع وأدبها خال من المضامين الانسانية».

و«الناقد» تنشر ورقة الدكتور هدارة التي تدين كل أديب ومبدع عربي، وتتهمه بالاساءة الى الدين والتراث، وتروج أن الحداثة العربية متهمة ومشبوهة، وأن كل ما فيها خطر ومسيء. وتنشر معها ردود ثلاثة من النقاد، تصدوا لها تحليلاً ونقداً، وهم: الدكتور محمد يوسف نجم، والدكتور محمد ابراهيم الشوش، وخلدون الشمعة، محاولة أخرى من «الناقد» لتسليط المزيد من الأضواء على استفحال ظاهرة تملق «ادباء السلطة» جمهورهم السلفي.

والدكتور هدارة رئيس قسم اللغة العربية ووكيل كلية الآداب في جامعة الاسكندرية، له كتابان معروفان: «قضية السرقات في النقد الأدبي» و«اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري»، وحائز على جائزة الرئيس صدام حسين للنقد الأدبي لعام ١٩٨٩. □

محمد مصطفى هدارة:
الحداثة العربية هي حداثة غربية فكراً وأبعاداً

محمد يوسف نجم:
إنني مع الحداثة لأنني مع التقدم

محمد ابراهيم الشوش:
لا يصح اتهام كل المبدعين بالتبعية للفكر الغربي

خلدون الشمعة:
هذه مذبحة فكرية تجهز على معظم نماذج الأدب الحديث



الاتجاهات الفكرية في العالم العربي وأثرها على الابداع

محمد مصطفى هدارة

المحاربة والمحاربة

■ ان الفكرة قد تكون مفهوما او تصورا ذهنيا لشيء ندركه، وقد تكون مثلا أعلى لشيء ننشده، وقد تكون نابعة من الظروف المحيطة بالفرد أو الجماعة، ايا كانت طبيعة هذه الظروف مادية او معنوية، او تكون وافدة ومقتبسة من بيئة غريبة، خاصة في عصرنا الحاضر الذي انطوت فيه المسافات والأماد، وقد تكون الفكرة دافعا الى سلوك وعمل وأسلوب حياة، كما يمكن ان تكون مثالا غير قابل للتحقيق أو التطبيق.

وحين نقول الاتجاهات الفكرية في العالم العربي، ينبغي ان يكون مفهوم (الفكرة) بأبعادها المختلفة التي أشرت اليها ماثلا أمامنا، كما ينبغي ان يكون تتبعنا للفكرة متعمقا الأصول والجذور، فالأخطار ليست زبدا يعلو الموجة الراهنة، ولكنها قيمة متراكمة عبر السنين والقرون.

ولا شك ان الأفكار في بساطتها او عمقها ترتبط بالتطور الحضاري وازدياد الوعي الانساني، وفهم الانسان لنفسه. وعندما حث الفيلسوف اليوناني «سقراط» تلامذته بقولته المشهورة (أعرف نفسك) كان يطالبهم بتوظيف عقولهم لاكتشاف الأفكار المتصلة بحقائق الوجود[1] والحضارة الاسلامية التي استطاعت ان تستوعب فكر العالم القديم وتضيف اليه الكثير من ابداعها، إنما هي حلقة في سلسلة الأفكار الانسانية التي شكلت العقل البشري في خلال رحلته الحضارية عبر الشرق والغرب على السواء.

واذا كانت الأفكار ذات طبيعة حركية لا تهدأ، وتبعد عن الثبات والسكون، وهي دائمة التغير والتبدل، فهي ممتدة باقية يندر ان تموت، قد تذبل وتنطفىء، ولكنها تظل كامنة، وقد تتحول الى قاعدة تتحمل بناء جديدا، او تصبح موروثا له قيمة روحية ووجدانية، وليس له مضمون عملي.

فاذا اتجهنا ببحثنا ناحية الاتجاهات الفكرية في العالم العربي المعاصر لنرى تأثيرها في ابداعه فلا بد ان يكون الماضي متلازما مع الحاضر في تصورنا لتصح لنا رؤية هذه الاتجاهات، ولسنا بحاجة الى الغوص في أعماق التاريخ لنرى عناصر التلاؤم والتنافر بين اتجاهات الفكر في كل من الشرق والغرب، بل يكفي القول بأن الحملة الفرنسية على مصر والشام ـ قلب العالم العربي ـ قرب نهاية القرن الثامن عشر كانت ايذانا بالفكر الغربي الذي أنضجته اوروبا منذ عصر النهضة، ليهز المشرق العربي الذي ران عليه السكون بسبب الاحتواء العثماني الذي لم يكن يسمح لهذا المشرق بالتطور في علومه وصناعاته وعناصر ثقافته. ولم تكن الحملة الفرنسية غير بداية اولية لاقتحام الفكر الغربي للمشرق العربي، وكان من نتائج هذا الاقتحام انبهار المشرق بالحضارة الغربية بكل ما فيها من مظاهر براقة ووسائل مريحة، وتقدم هائل في الحياة الاقتصادية، وفي الصناعات والفنون والآداب، حتى وقر في عقول بعض اسلافنا في ذلك الزمان ان تخلفنا راجع الى انطوائنا على ما بين أيدينا من تراث، وجمودنا عند بعض الأفكار، وانه لا سبيل الى التقدم بغير الأخذ بالحضارة الغربية بكل ما فيها من عناصر الخير والشر، وقد غالى بعض أسلافنا في اعجابهم بالفكر الغربي حتى نادوا بقطع كل ما بيننا وبين ماضينا بكل ما فيه من تراث. فهذا سلامة موسى في كتابه (اليوم والغد) يقول: «يجب ان نخرج من آسيا وان نلتحق بأوروبا، فإني كلما ازدادت معرفتي بالشرق، زادت كراهيتي له، وشعوري بأنه غريب عني، وكلما زادت معرفتي بأوروبا زاد حبي لها وتعلقي بها، وزاد شعوري بأنها مني وأنا منها»[2].

ولا شك ان الفكر الغربي في محاولته الهيمنة على المشرق في العصر الحديث ردا على هزيمته من قبل إبان الحروب الصليبية، قد وجد القوى الاسلامية المسلحة بالفكر السلفي نقيا من البدع والضلالات كما تتمثل في حركة محمد بن عبد الوهاب في الجزيرة العربية، أو ممزوجا باتجاه صوفي كما تتمثل في الثورة المهدية بالسودان والحركة السنوسية في ليبيا، تعارضه وتقف في سبيل انتشاره، ولكن هذه الانتفاضات الاسلامية لم تصادف نجاحا في تحديها للفكر الغربي، اذ عدت ـ من قوى اسلامية معارضة ـ حركات خارجة، كما انها لم تكن مدركة لقوة التطور الحضاري الغربي الذي لا يمكن مقاومته بالحماسة الدينية.

ولهذا تمكن الفكر الغربي المسيحي من فرض سيطرته ومد نفوذه في العالم العربي الاسلامي بجناحيه الشرقي والغربي، واستطاع ان ينشىء تيارا علمانيا عربيا يدعو الى التخلي عن النظرة الدينية الغيبية في مواجهة الكون والمصالح الدنيوية، وقصر الدين على الأمور المتصلة بالروح والعلاقة الفردية بين الانسان وربه، مع ضرورة الأخذ بالحضارة الغربية في كل نواحي الحياة والاعتماد على النظرة العلمية العقلانية.

وفيما بين تيار الفكر السلفي الذي لم ينجح في التصدي للحضارة الغربية وفكرها المتطور، والفكر العلماني الذي نجح الفكر السلفي في تحديد حجمه ومساره وأثره في بداية هذا القرن الى حين، وجد تيار توفيقي يحاول ايجاد صبغة اسلامية للحضارة الغربية، ويدعو الى التوازن بين الاسلام والفكر الغربي، رغبة في نفي التخلف العلمي عن الأمة العربية المسلمة مع الاحتفاظ بسلامة عقيدتها وتراثها الروحي، وقد بدأ هذا التيار منذ رفاعة رافع الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وخير الدين التونسي الذي كان يركز في دعوته الاسلامية على قضية اساسية وهي ضرورة الاقتباس من الغرب المتحضر لا المستعمر، دون خوف او استكبار، فلا ينبغي ان نرفض كل ما عند الغرب، ولا ينبغي في الوقت ذاته ان نأخذ كل ما عنده[3].

ومنذ هبوب رياح التغريب في نهاية القرن الثامن عشر لم تنقطع حتى هذه اللحظة، بل هي تشتد من حين لآخر، وخاصة في فترات التمزق السياسي والتصدع الاجتماعي والاقتصادي، والنكسات العسكرية التي أصابت العرب في العصر الحديث، وخاصة بعد ضياع فلسطين وامتداد السرطان الصهيوني داخل الوطن العربي، ويختلف دعاة التغريب اختلافا شديدا في معتقداتهم وأفكارهم والغايات التي يرمون اليها. فمنهم من استهدف العقيدة وادعى وجود سلطة دينية متحكمة تشبه سلطة الكنيسة المسيحية في العصور الوسطى، ولهذا نادى بما أسماه التحرر الديني.

ومنهم من استهدف اللغة بمعجمها وقواعدها وبلاغتها فوصفها باللغة الدينية بوصفها لغة القرآن، وكأنه بذلك لا يقر استخدامها لغة للتواصل بين الناس حديثا وفكرا، او وصفها بالتراثية والكلاسيكية ليقرنها بماض يرفض امتداده أو وصله بالحاضر ليجعلها بذلك لغة تاريخية منبتة. وانطلقت الدعوات الى استخدام اللهجات العامية في بلادنا العربية وجربوا ذلك في عدد من الأعمال الابداعية سواء في الشعر او في مجال القصة. ودعا آخرون الى اتخاذ حروف لاتينية لكتابة العربية والغاء قواعدها والسخرية من بلاغتها.

وما من شك في ان رواد التيار العلماني الذين فتنهم الفكر الغربي وكان يجمعهم الايمان بأن تقدم الفكر العربي لن يتم الا باحلال العقلية العلمية الأوروبية محل الفكر الغيبي قد أخذوا يطبقون مناهجهم الفكرية، فدعا طه حسين الى تعلم اللغتين اليونانية واللاتينية، لا في الجامعة وحدها، بل في التعليم العام أيضا حتى ينهض الأدب العربي الحديث على غرار النهضة الأوروبية، وكتب كثيرا من الدراسات في التراث اليوناني الذي استلهمه الأدب الغربي كبحثه عن الظاهرة الدينية عند اليونان وتطور الآلهة وترجمته من الشعر التمثيلي عند اليونان، وكتاب أرسطو (نظام الاثينيين)، وقادة الفكر، وهم في رأيه: هوميروس وسقراط وأفلاطون وأرسطو والاسكندر الأكبر ويوليوس قيصر، بل كانت فكرة الكتاب نفسها احتذاء لكتاب «بلوتارك» الذي ترجم فيه لعظماء اليونان والرومان. كذلك كتب طه حسين عن بعض ابطال الأساطير اليونانية مثل تسيوس وأوديبوس.

ثم اعتمد طه حسين في كتابه (الشعر الجاهلي) الذي أصدره عام ١٩٢٦م على منهج «ديكارت» الذي يقوم على الشك واستخدام النقد التاريخي للكتب السماوية دون تحرج. ودعا اسماعيل مظهر الى ثورة عقلية تدك قواعد الأسلوب الغيبي ويعني به الفكر الديني، وكانت رسالة منصور فهمي لنيل درجة الدكتوراه من فرنسا عام ١٩١٣ موضوعها: (وضع المرأة في التقاليد الاسلامية وتطوره) قائمة على منهج النقد التاريخي المتحرر من أي قيد ديني، وكانت كتابات محمد حسين هيكل في الربع الأول من القرن الحالي دعوة الى النظرة العلمية المادية وتغليب العقل[٤].

وكان توفيق الحكيم واقعا تحت سطوة العقلانية الغربية (أو العلمانية) في موقفه من فكرة الفصل التام بين الدين والعلم، وبين القلب والعقل، الى درجة الثنائية، وبالشكل السائد في التراث الاوروبي الحديث، يقول الحكيم: (ان الحقيقة الدينية بعيدة عن وسائل العلم ودائرة بحثه، وان العقل يستطيع ان يهدم الدين كما يشاء، دون ان يسمع القلب طرقة واحدة من طرقات معوله، وان اولئك الملحدين الذين سخروا عقولهم الكبيرة لتفنيد الدين والشك والتشكيك في جوهره ووجوده، لم يستطيعوا لحظة واحدة ان يسكتوا صرخات القلب الحارة الصاعدة الى ذلك الموجود الأسمى الذي بيده نفوسهم،. ان عقولهم كانت ترغي وتزبد بالكلام المعقول والمنقول وقلوبهم في معزل عن كل هذا الصخب، لا تشعر ولا تدري شيئا عن المعركة الحامية القائمة في تلك الرؤوس، فالتوفيق بين العلم والدين ضرب من العبث)[٥]، ولا ينبغي ان نمضي في رصد اتجاهات الفكر الغربي وتطورها وأثرها في الابداع قبل ان نكشف عن أصولها الغربية.

ان ما يسيمى بالفكر الغربي الحديث يبدأ من القرن السادس عشر تمييزا له عن الوسيط والقديم. ولسنا في حاجة الى تأريخ هذا الفكر ومتابعة مراحله المختلفة، ولكننا بحاجة الى رصد الاتجاهات الأساسية المؤثرة فيه، تلك التي شكلت العقل الغربي وهيأته لتطوير حضارته في شتى جوانبها.

والغرب ـ كما يقول بحق روجيه جارودي ـ حالة فكرية متجهة نحو السيطرة على الطبيعة والناس[٦] وهو ينظر بازدراء الى كل الحضارات السابقة التي أسهمت فترة طويلة من الزمان في توجيهه، ومنها الحضارة الاسلامية التي كانت لها السيادة في الغرب حتى القرن الرابع عشر، وهذا الفكر الغربي ـ برغم كل ما نجد فيه من تناقضات ـ فكر مسيحي متعصب ينكر للاسلام أي دور حضاري، ويجعل انتصار «شارل مارتل» على المسلمين في موقعة «توربواتييه» رمزا لانتصار الحضارة الغربية على (البرابرة)[٧].

ولا يتورع «دانتي» في «الكوميديا الالهية» التي استلهم فيها قصة الاسراء والمعراج عن التهجم على بني الاسلام باقصائه مع اتباعه الى الجحيم[٨].

ويرى أحد الباحثين الغربيين ان حركات ثلاثا صنعت التحول في الفكر الغربي في القرن الثامن عشر: الثورة البروتستنتية، والحركة الانسانية، والنزعة العقلانية[٩]. وكل هذه الحركات ـ على الرغم من وقوعها في القرن الثامن عشر ـ ذات اثر كبير في اتجاهات فكرية ظهرت في الغرب وأثرت تأثيرا مباشرا في تشكيل الفكر الغربي المعاصر، وقد يبدو تأثير الثورة البروتستنتية بعيدا عن فكرنا اذ تخص هذه الثورة المسيحية، ولكن الحقيقة ان هذه الثورة كانت تمردا على الكنيسة القائمة وغيرت العقيدة تغييرا جذريا، وقد أوحى ذلك لبعض العرب بامكان تحقيق تمرد ثوري في الاسلام.

ويطلق على عصر الثورة البروتستنتية عصر التنوير، ولا نعجب حين نجد التعبير نفسه يطلق على عصر رواد العلمانية امثال طه حسين والعقاد في أدبنا العربي الحديث. اما الحركة الانسانية فتقوم في أساسها على ان الانسان مركزها، وان الفردية حقيقة وجودية، ومثل أعلى يحيا الانسان من أجله، كما ان مفهوم العالم الانساني يكمن في الاستقلال المطلق للعقل والوعي الكامل للذات. وقد أدت هذه الحركة الى ظهور الوجودية والى شعور الانسان فيها بأنه مركز الكون الذي غابت عنه الالوهية. وقد اكتسب الفكر الغربي بعد ظهور هذه الحركات وما تفرع عنها من فلسفات ورؤى ـ سوف نشير اليها ـ خصائص مهمة، كان لها تأثيرها في الفكر العربي وقد استطاع روجيه جارودي تمييزها فيما يلي:

أولا: رجحان الفعل والعمل باعتبار ذلك قيمة أساسية، وقد ظهرت اتجاهات مختلفة لا ترى في الانسان الا العامل والمستهلك، وكأن الانسانية آلة تدور دون توقف ودون حاجة الى قوى روحية تضيء عالمها النفسي. وقد بالغت الماركسية في هذا الاتجاه، ولكن ماركس يدين لفلسفة «فيخته وهيغل».

ثانيا: رجحان العقل بوصفه قادراً على حل جميع المشكلات وسيادة الذكاء وحده دون الحب والايمان واعتبار كل ما يتعلق بالروح زيفاً لا وجود له.

ثالثاً: رجحان اللانهائي الكمي في الانتاج والاستهلاك دون الرجوع الى غاية انسانية، والافراط في استخدام الوسائل التي تعين على تحقيق هذا الهدف وكأن الازدياد الاقتصادي هو المعيار الوحيد لتقدير جميع أشكال الحياة الاجتماعية، بغض النظر عن التنمية الثقافية او الروحية[١٠].

وسنجد ان هذه الخصائص التي اكتسبها الفكر الغربي تتسرب في اتجاهات وفلسفات كثيرة، كما تتسرب في أشكال الابداع الأدبي في عالمنا العربي فيما تلقفه من هذه الاتجاهات والفلسفات، وتشكل هذه الاتجاهات دور الانسان في الكون بوصفه السيد الأوحد، وترسم علاقته بالطبيعة والعالم، فكانت نظرية «دارون» في التطور اغفالا لدور الخالق ومحاولة لتقديم صورة حركية للكون وللانسان معا. وكان المذهب الماركسي محاولة لخلق نظرة جدلية في رؤيتنا لطبيعة الدوافع الكامنة وراء مفاهيم التغير في العالم، فالأشياء تتغير وفق دوافع كامنة من نفسها، ولهذا كان تطورها حتمياً. وغيرت نظرية فرويد في اللاشعور من نظرة الانسان الى نفسه والى قيمه وما يتحكم في سلوكه من عوامل ودوافع، ومنحت الغرائز والانفعالات دورا مماثلا لدور العقل المتحكم في سلوك الانسان. كذلك زعزعت نظرية «اينشتاين» في النسبية الايمان في نفس الاوروبي بوجود حقائق مطلقة

١. انظر: الغرب والعالم. كيفين رايلي ترجمة عبد الوهاب المسيري وهدى حجازي.
٢. انظر: اليوم والغد لسلامة موسى.
٣. انظر: كتابه (اقدم المسالك في معرفة احوال الممالك) بتحقيق المنصف الشنوفي.
٤. انظر: تفصيل ذلك في كتاب محمد جابر الانصاري: تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠ ـ ١٩٧٠)، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٠.
٥. تحت شمس الفكر: ١٥٠.
٦. انظر: حوار الحضارات. ترجمة عادل العوا.
٧. نفسه.
٨. انظر النشيد ١٨، البيت ٣٥.
٩. تشكيل العقل الحديث ص ١٦٠ وما بعدها، كرين برينتون، ترجمة شوقي جلال، عالم المعرفة ١٩٨٤.
١٠. انظر: حوار الحضارات.

ونهائية، مؤكدة نسبية الحقيقة العلمية والمعرفة الانسانية والقيم والثقافات، بل نسبية كل شيء. وذهبت الوجودية الى ان الوجود الوحيد في الكون هو الوجود الانساني، ولم يتورع «سارتر» عن القول بأن (الانسان يتحقق انسانا كي ما يكون الله)[11]. والأساس العام للوجودية انكار وجود أية ماهية سابقة، وحصر الوجود بالنسبة للانسان في الحقيقة الوحيدة اليقينية وهي (الكوجيتو) الديكارتي[12] أي تفكير الفرد، ولهذا يدّعى «سارتر» عدم وجود شيء خارج هذا التفكير ولا سابق عليه، وبناء على ذلك فهو ينكر وجود اله، ولا توجد ماهية او مثل او قيم اخلاقية متوارثة لها صفة اليقين. وكل هذا التراث ينبغي ان يتحلل منه الانسان ليحقق وجوده وحريته المطلقة. وقد نتج عن التفكير الوجودي الاحساس الحاد في نفس الانسان بمشاعر القلق والاغتراب الى خالق او أي نوع من الجبرية، او ضرب من ضروب القيم الاخلاقية والاجتماعية، وهذه الحرية المطلقة تستتبع نوعا من المسؤولية وتخيرا لما يريد ان يلتزم به. ولا بد ان يستشعر الفرد في ضوء هذه الفلسفة بالوحدة وعدم وجود مساندة خارج نفسها التي تتحمل وحدها المسؤولية. كذلك لا بد ان يستشعر اليأس لرفضه التسليم بقوة علوية اكبر من ذاته والانصياع للقضاء والقدر، وفقدان العزاء الذي يجده المؤمن في عوض الحياة الأخرى عن الحياة الواقعية.

وكل هذه التيارات التي ماج بها الفكر الغربي منذ القرن التاسع عشر حتى الآن ولدت مذاهب أدبية تعبر عنها، كما ولدت التيارات الفكرية التي سبقتها فيها يسمى بالفكر الغربي الحديث مذاهب أخرى. فقد شهد القرن الثامن عشر في اوروبا تغيرا كبيرا في الأفكار والتطور الاجتماعي، بعد زوال الاقطاع وبداية التحول الصناعي وظهور الطبقة الوسطى في الحياة العامة وتطلعها الى تغيير القوانين الاجتماعية رعاية لمصالحها، ومن ثم قامت الثورة الفرنسية تعبيرا عن هذه التغيرات في بنية المجتمع الاوروبي. كما شهد هذا القرن ظهور الرومانسية المرتبطة بلا شك - كما قال فكتور هوغو - بمبادىء الثورة الفرنسية، وبفلسفة جان جاك روسو التي تقوم على اساس ان الانسان الفطري كان سعيدا في حياته البدائية، لا يكاد يشعر ان انسانا غيره يسلبه حقه في الحرية والمساواة، ولهذا عاش سعيدا في كوخه، ولا يحمل لغيره من البشر الا الحب، ولكنه حين وجد نفسه في مجتمع معقد متشابك المصالح متنافرها أحس بالأثرة والانانية، ونشأت فيه طبيعة التملك والحرص الشديد على ما في يده، واندفع للحصول على أكثر من حاجته. ودعا روسو الى الثورة على المجتمع وقوانينه التي يراها جائرة مجحفة بالانسان، ونادى باطلاق الحرية للفرد، لأن الشرائع والتقاليد والعادات - في رأيه - قد قيدته بالسلاسل[13].

وشارك فولتير في هذا الاتجاه فهو ثائر في كتابه (كانديد) على التقاليد والشرائع ويرى سعادة الانسان في العودة الى الفطرة.

ودعا رواد آخرون في الفلسفة المثالية مثل «ديداو» و«كانت» الى الاعتداد بالانسان بوصفه غاية في ذاته. وأصبح الانسان في مفهوم هذه الفلسفة كما تتمثل في أشعار الرومانسيين وحيدا في الكون يعذبه الألم ويثقله التشاؤم.

وقد ظهر اثر الحركة الرومانسية الغربية في الشعر العربي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين فقد نادت مدرسة المهاجر الاميركية بالعودة الى الطبيعة والنفور من حياة المدنية والثورة على التقاليد والشرائع وغمرتها الرموز الصوفية والكآبة والتشاؤم. وهذه الرموز الصوفية تعني الاستبطان المنظم لتجربة روحية ووجهة نظر تحدد موقف الأنسان من الوجود ومن نفسه ومن العالم.

وانتشرت موجة الرومانتيكية في العالم العربي الذي كان في مطلع هذا القرن يحاول زحزحة الأسس التي يقوم عليها بناؤه الاجتماعي، والافلات من حصار الماضي مع وقوع معظم بلاده في قبضة الاستعمار الغربي. ومثلما تأثر الشعر العربي بالحركة الرومانسية تأثرت الرواية كما نتمثلها عند مصطفى لطفي المنفلوطي ومن أتى بعده في بلاد عربية أخرى الى جانب مصر.

لقد كانت الرومانسية تطبيقا عمليا للفكر الغربي الذي بدأ في التسلل منذ القرن التاسع عشر، حتى ان معنى التحرر من اسار الماضي والتجديد انحصر في (تقليد الغربيين في شعرهم وأدبهم)[14].

وتأكد هذا المعنى في كثير من الكتابات، فالروح العربية عند أبي القاسم الشابي ذات خصاص مادية لا تسمو الى تلك النظرة الروحية التي نجدها عند الشعراء الأوروبيين. ودعا «بولس شحاده» الشعراء العرب الى وجوب اقتفاء أثر الشعراء الاوروبيين في انشاء الشعر المرسل اقتداء بملتون وشكسبير[16].

ويقول العقاد (الجيل الناشيء بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة اوغلت في القراءة الانكليزية، ولم تقتصر قراءاتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر. وهي على ايغالها في قراءة الأدباء والشعراء الانكليز لم تنس الألمان والطليان والروس والاسبان واليونان واللاتين الاقدمين)[17].

ولم تقف اللغة الأجنبية حاجزا امام من لا يعرفونها من أدباء العرب المحدثين، فالشابي لم يكن يعرف لغة اجنبية، ولكنه يسبح في تيار الرومانسية الغربية بكل ما وراءها من فكر فلسفي، بل هو متأثر في حديثه عن الخيال الشعري عند العرب بمفاهيم مضللة أطلقها دعاة الاستعمار الغربي أمثال «رنان» و«ماسينيون»[18].

ولم يكن التيجاني يوسف بشير عارفا بلغة اجنبية، ولكنه كان اسير تيارات الفكر الغربي وخاصة فلاسفة العقل الماديون الذين اخذوا يحطمون اسس الايمان ويثيرون الشكوك في نفوس المسيحيين، وكان «هيوم» أعنف الذين اشتركوا في هذه الحملة[19]. ولهذا لا نستغرب حيرة التيجاني في مواجهة (العقل) حين يقول:

أيها العقل أنت يا حيرة العقل ... ولما تكن بنفسك أجدر
يا قوي تهدم الحياة وتبنيها ... وتذرو الورى هباء وعثير
كم خبيء من دون فجرك أضحى ... وخفي تلقاء ضوئك أسفر
أإلــه في الأرض أنـت أم الـشـيطان ينهى في العـالمـين ويأمـر
وجـنـون أم انـت عقـل ووجـود حقيق أم انت وهـم مصـور[20]

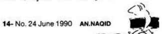
ولا نستغرب ان تعصف بايمانه الشكوك كما نتمثل في قصيدته (يؤلمني شكي)[21] وتصوير الصراع العنيف الذي يدور في نفسه بين الايمان والالحاد في قوله:

بين اثنتين أسر ام أبكي ... قبس اليقين وجذوة الشك
في النفس حاجات وان خفيت ... فلعلها ضرب من النوك
حبك القضاء شراكه ورمى ... للعقل منه بضيق ضنك
والعقل ينصب من حبائله ... نصبا معاقدها من الشوك
أنا من فوادح ما تجر يدي ... أبدا قنيصة ذلك الحبك
ما زلت أقطعه ويعقدني ... والمرء بين قلاقل ربك[22]

وكثيرون من أتباع الحداثة الغربية في عالمنا العربي في الوقت الراهن، لم يتصلوا بها اتصالا مباشرا، ولكنهم كغيرهم اقبلوا على ترجمات الفكر الغربي أو على كتب الوسطاء من العرب الذين استوعبوا هذا الفكر واصطنعوه فكرا لهم، وادعى احدهم وهو (أدونيس) انها حداثة عربية.

وقد صدق الدكتور فؤاد زكريا حين قال: «الترجمات أصبحت الآن الزاد الثقافي الأكبر لنسبة هائلة من الشباب، وهي مصدر غير مأمون لأن الترجمات انتقائية هدفها الاثارة لا الجودة»[23]. وانتفضت في الغرب الواقعية الفلسفية التي تأبى ان ترد كل شيء في الوجود الى الذات تطبيقا لما نادت به

١١. الانسانية والوجودية في الفكر العربي، عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ١٩٨٤.
١٢. الكوجيتو، كلمة لاتينية الأصل معناها (أنا أفكر) وقد درج استعمالها في لغة الفلسفة رمزا لعبارة شهيرة اتخذها ديكارت أساسا لفلسفته وهي (أنا أفكر إذن أنا موجود).
١٣. انظر: في النقد الحديث، محمد مصطفى هدارة، الدار الاندلسية ١٩٨٩.
١٤. انظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، علي علوان، ص ١٠.
١٥. الخيال الشعري عند العرب، ٧٢.
١٦. مجلة الهلال، عدد ١٤ من ابريل ١٩٦٠.
١٧. شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي: ١٩٢.
١٨. انظر: بحثا عن الحداثة، محمد الأسعد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦.
١٩. تكوين العقل الحديث، راندال، ١٤١.
٢٠. ديوان إشراقة، ١٩.
٢١. نفسه، ٢٢.
٢٢. نفسه، ٣٦.
٢٣. خطاب الى العقل العربي، فؤاد زكريا، الكويت، ١٩٨٧، ٤٦.



من قبل الفلسفة المثالية، والتي تنادي بالاعتماد على المحسوس والواقع، وانه لا توجد معرفة أعلى من المعرفة المستمدة من الحواس والتجربة. وقد أثرت هذه الفلسفة في مفاهيم الأدب من حيث ضرورة كونه تصويرا للواقع الاجتماعي المعاصر تصويرا موضوعيا يبعد عنا الاغراق في الخيال، ويهتم بالصغائر، ويفتح الباب للجنس بكل مباذله. وميز رواد الواقعية بين أنواع منها، فالواقعية الطبيعية تتقبل الأشياء على علاتها دون ادراك الفرق بين المظهر الخارجي والواقع الحقيقي، والواقعية النقدية تتناول الواقع بالنقد والتحليل قبل التسليم به، وهي بهذا المفهوم أقرب الى تمثيل الحياة وأعمق وعيا بها، كما انها تتصل برؤية العالم الغربي للواقع القائمة على الرفض والتمرد عليه.

وتقوم الواقعية الاشتراكية على مبدأ الالتزام الذي يربط الأدب بهدف تحقيق النظرية الاشتراكية باخضاعه للنظرة المادية والحتمية التاريخية. وهي تجعل التفاؤل اساسا نهائيا في تصويرها للشرور والمآسي الاجتماعية حتى لو اقتضى الأمر تزييف الموقف لايجاد عنصر الأمل والتفاؤل فيه، ولهذا نرى الواقعيين الاشتراكيين لا يرضون عن واقعية فلوبير وبلزاك وبودلير وديكنز ومن اليهم لأنهم يظهرون العجز عن تقديم شخصيات انسانية قادرة على تهيئة الخير لنفسها او للبشرية، وكل ما تنطق به مجرد السخط على ما تراه في المجتمع من شرور وانحلال.

وقد أعانت ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية في العالم العربي على إحداث تغيير في الخط الفكري الذي يسير فيه الابداع الأدبي، وأهم تلك الظروف احساس الجماهير بحاجتها الى نوع جديد من الحياة بعد معاينتها لأهوال الحرب التي اكتوت بها كل الشعوب، سواء أكانت محاربة ام غير محاربة. وتناولت هذه الرغبة في التغيير الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية على حد سواء. وكان لالتقاء القوى الشيوعية بالقوى الرأسمالية في العالم الغربي في مواجهة النازية والفاشية اثر بالغ في تقبل الفكر الاشتراكي بوصفه نافذة جديدة يطلون منها على الحياة بعد ان كانت مغلقة في وجوههم وخاصة في عالمنا الذي كان مجرد التلفظ فيه بكلمة الشيوعية او الاشتراكية جريمة كبرى تستحق اقسى العقاب.

كذلك أعطت الحرب العالمية الثانية للشعوب المغلوبة على أمرها املا جديدا في الاستقلال والتطلع الى الحرية، ولكن بلادنا العربية خاضت معارك شرسة للتحرر من ربقة الاستعمار، وكثرت فيها الانتفاضات الثورية لتغيير نظام الحكم، ووقعت في خلال ذلك مأساة وقوع فلسطين في أيدي الصهيونية، فكانت هذه العوامل جميعها دعوة لتيار الواقعية بأشكالها الطبيعية والاشتراكية ليسري في الفكر وظواهر الابداع.

واستطاع تيار الواقعية الاشتراكية ان يغطي مساحة كبيرة في الفكر العربي في بعض البلاد العربية بفعل عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية ـ وخاصة في مرحلة الخمسينات ـ وانغمس نقاده في تحديد مفهوم أدب هذا الاتجاه بأنه (ممارسة ثورية وعمل انقلابي يهدف الى تنوير الجماهير الشعبية لتعي ذاتها وتعرف ذاتها وتحتل مكانا تحت الشمس)[٢٤]. وتتابعت كتابات رئيف خوري وسليم خياطة ونجلاء عبد المسيح ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وحسين مروة وعشرات غيرهم من أنصار هذا الاتجاه، ورأينا اثر ذلك كله في الشعر عند كمال عبد الحليم، وصلاح عبد الصبور، والسياب، والبياتي، وسعدي يوسف، وكاظم جواد وغيرهم. كما رأينا اثر الواقعية الاشتراكية في الرواية في الأعمال الابداعية لعبد الرحمن الشرقاوي وفؤاد حجازي وحسن محسب وصنع الله ابراهيم ويوسف القعيد وابراهيم عبد المجيد وغيرهم في مصر، وفي أعمال غائب طعمه فرحان، وموفق خضر، واسماعيل فهد اسماعيل، وعبد الرحمن الربيعي وغيرهم في العراق، وأعمال حليم بركات، وأديب نحوي، وفارس زرزور، وغسان كنفاني، وتوفيق فياض، واميل حبيبي وغيرهم في بلاد الشام، وأعمال ابي بكر خالد، وابراهيم اسحق وغيرهما في السودان، وروايات الطاهر وطار، ومصطفى الفارس، وعبد المجيد عطية وغيرهم في الشمال الافريقي.

وقد اتجه المبدعون في روايتهم الى اثارة المعاني الفكرية المصورة للواقع المعاصر والهادفة الى تأكيد فردية الانسان وامتلاكه ارادته وحريته، والبطل في معظم هذه الروايات بطل كادح يعاني الظروف القاسية التي تحيط به في مجتمعه ويشارك في الصراع الطبقي ويعمل على حماية المجتمع وعدم الاستسلام للنقائص والعيوب، كما تهدف هذه الروايات الى ادانة الطبقة الوسطى بصفة خاصة وتصوير استغلالها للطبقة العاملة. كما تهدف الى تصوير قاع المجتمع بكل ما فيه من حركة نامية ومقاومة للاستغلال، ورؤية ثورية تسعى الى تغيير الواقع لتحقيق حلم الانسان في مستقبل افضل.

وامتد تيار الواقعية الاشتراكية الى القصة القصيرة في الأعمال الابداعية لعدد كبير من الكتاب نذكر منهم في مصر صبري العسكري، ومحمود السعدني، وصلاح حافظ، ويوسف ادريس، ومحمد صدقي، ويضيق المقام عن ذكر روادها في البلاد العربية الأخرى. وتتميز جميعها بالالتزام الذي يفرضه هذا التيار، وكثيرا ما يجعل هذا الالتزام البطل نمطيا والأحداث مكررة برغم تفاوت البناء القصصي، كما نحس احيانا من اثر هذا الالتزام نزعة تعليمية. ويسيء الالتزام الى شعر الواقعية الاشتراكية اذ يحاصر الافكار فيوقعها في النمطية والتكرار والمبالغة في رسم الصور البشعة التي تمثل المرض والفقر والجوع، ونمثل لذلك بديوان (الطين والأظافر) للشاعر السوداني محيي الدين فارس فهو يصور اطفال الصيادين فيقول: والعيال فلذ تقطر سلا وسعالا ويصور الافريقيين فيقول: انهم حفاة جائعون مشردون ينبشون في دنيا المزابل والخرائب، ويتحدث عن امرأة ساقطة دفعها الفقر الى الرذيلة فيقول:

فجر شبابي قد غدا مسرحا للبوم والغربان والسل.

حتى حين يتحدث عن ذكريات الطفولة لا يلبث ان يرسم لنا صورة:

غلام شاحب مستغرق في الفكر

تفجرت دموعه كاللهب المستعر

مات أبوه.. أمه ماتت فيا للقدر[٢٥]

وقد أعانت مجلة «الآداب» البيروتية منذ صدورها عام ١٩٥٣ على نشر (أدب الالتزام الذي ينبع من المجتمع العربي ويصب فيه)، كما أعانت ظروف الرفض للوجود العربي في اسرائيل على انضواء معظم شعراء الأرض المحتلة وكتابها الى تيار الواقعية الاشتراكية، ولعل عوامل التغيير الجذرية التي طرأت على الفكر الماركسي تخفف، الى حد كبير، من وجوده، اتجاها فكريا في عالمنا العربي يؤثر على أشكال الابداع الادبي.

وكان للوجودية بوصفها نزعة انسانية من ناحية وبوصفها داعية للالتزام وارتباط الأديب بقضايا مجتمعه[٢٦]، تلازم مع الواقعية الاشتراكية، وقد تسربت من الفكر الغربي الى الفكر العربي المعاصر بقوة، وكان من أخطر مروجيها الدكتور عبد الرحمن بدوي فيما ترجمه من أصولها وما كتبه عنها، بل قد حاول ان يوجد أصلا لها وللنزعة الانسانية الغربية التي انبثقت الوجودية منها في الفكر العربي، من خلال كتابات الصوفيين المغالين والفلاسفة الذين تجاوزوا أصول الشريعة والاعتقاد الاسلامي الصحيح، فالوجود الذي تتخذه كل من الصوفية والوجودية موضعا لها هو الوجود الذاتي الانساني[٢٧]. بل بين كلتا النزعتين الصوفية والوجودية صلات عميقة في المبدأ والمنهج والغاية[٢٨] وما دامت الصوفية تقول بوحدة الوجود فانه يرد الوجود الى الله، ويرد الله الى الانسان الكامل تنتهي الى رد الوجود كله الى الانسان الكامل، وفكرة الانسان الكامل تناظر في الوجودية فكرة (الاوحد)[٢٩]. وهو يرى ان ابن عربي نظر الى الانسان على انه مركز الوجود وان الذي (انقذ) ابن عربي وتركه يفكر «حرا» هو انه لم يوجد في العالم العربي سلطة تضع نفسها موضع المراقبة للأفكار[٣٠]. كما يرى ان «الرازي»

٢٤. انظر: بحثا عن الحداثة.

٢٥. انظر: تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان، محمد مصطفى هدارة، ٤١١، ٤٢٤.

٢٦. لا يؤيد سارتر، الالتزام بالنسبة للأدب.

٢٧. الانسانية والوجودية في الفكر العربي، ٧٨.

٢٨. نفسه، ٧٣.

٢٩. نفسه، ٧٥.

٣٠. نفسه، ٢٠، ٤١.

يجب ان يوضع كحد أعلى للنزعة الانسانية العربية[٣١]. اما ابن سبعين فهو عنده (هذه الشخصية الغريبة الشائقة بأقوالها وأفعالها، وبخاصة فعلها النهائي الحاسم الذي قضت به على حياتها، فكان (فعلة وجودية) من الطراز الأول، لا بد ان تكون قد قامت على أسس وجودية، ونعني بذلك انتحاره بقطعه أحد شرايينه وهو عمل ارادي واع لنفسه، لا نكاد نجد له مثيلا في تاريخ الفكر العربي)[٣٢].

فاذا تناول عبد الرحمن بدوي الشعر الوجودي ذكر انه يضيف الى الانسان الصفة الأولى للربوبية[٣٣]. وأشاد بالنموذج الوجودي الذي أبدعه «بودلير» في أزهار الشر. وأغرى الشعراء العرب الوجوديين بالابتعاد قدر الامكان (عن اللغة الجارية كيما نستعيد البكارة الأولى التي يمتاز بها عالم الامكان). (اما عمود النمو فلنهدمه على رؤوس المصفدين اليه). و (الاطراد والرتوب في الوزن والقافية من اعدى اعداء (التوتر) وهي صفة وجودية). ولا شأن للوجودي (بأية أحكام تقويمية خارجة عن نطاقه الفني الخالص، سواء أصدرت هذه الأحكام عن الدين ام عن الاخلاق.. ومعنى هذا بكل وضوح انه اذا وجد الرذيلة او القبح او الشر أوفر حظا في التمكين من الابداع، فلا جناح عليه مطلقا في ان يتخذها.. الخطايا والشرور والرذائل وما اليها ادل على حقيقة الوجود وأقدر على الكشف عن نسيجه)[٣٤].

ومن مضمون هذه الأقوال وكثير أمثالها نتبين ان التيار الوجودي قد كان المضمون الفلسفي لحركة الحداثة، وكانت العودة الى الذات وتأليه الانسان ذروة الاحساس بالتجاوب مع الفلسفة الوجودية. ودعا «محمد النقاش» الى استلهام الوجودية لأنها تمثل الاستجابة المباشرة لحاجة الانسان المعاصر الى اعادة النظر في مقومات وجوده، ثم محاولة تكييفها على شكل جديد بإرادته واختياره[٣٥]. ويذكر احد الباحثين ان مجلة (الأداب) البيروتية رسخت الفكرة الوجودية في الابداع العربي، ثم قادت مجلة (شعر) الصيغة الوجودية الى نهايتها المنطقية أي الى المفهوم الميتافيزيقي للشعر[٣٦].

واذا كانت الأساطير اليونانية وغيرها قد بدأت تدخل في الأدب العربي الحديث في فترة سيادة الحركة الرومانسية بما كتبه دريني خشبة عن (اساطير الحب والجمال عند الاغريق) على صفحات مجلتي الرسالة والثقافة المصريتين وبما نجده من توظيف لهذه الأساطير في شعر العقاد وعلي محمود طه ومحمد حسن عواد، فان هذه الأساطير قد رسخها الاتجاه الوجودي، كالسياب يراها استلهاما لوجود اكثر عمقا من الوجود اليومي الضاغط الناقد لكل شاعرية. ويقول: نحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني ان القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. اذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعرا، فماذا يفعل الشاعر اذن، يلجأ الى الخرافات والأساطير التي لا تزال تحتفظ بحرارتها ولأنها ليست جزءا من هذا العالم[٣٧]. ولا شك ان الشعراء العرب قد وجدوا في الأعمال الابداعية للوجوديين أمثال سارتر وكامي توظيفا للأساطير فحذوا حذوهم. أما المضامين الوجودية التي تعد أصولا فيها والتي سبق ان أشرت اليها وهي القلق والاغتراب واليأس فقد غلبت على شعر المبدعين العرب المحدثين، وقد سبق ان أشار الى ذلك عدد من الباحثين، في مقدمتهم الدكتور احسان عباس حين لاحظ تأثير الحركة الوجودية في مضامين الانفصال واللامكانية، واللاتاريخية ومثل لها بقصيدة مسافر بلا حقائب للبياتي في ديوانه (أباريق مهشمة)[٣٨]. وحاول الباحثون ان يوجدوا في البيئة العربية عوامل تدعو الى تبني الفكر الوجودي من احساس بالاغتراب والوحدة واليأس والقلق والعدمية، فذكروا المأساة الفلسطينية والصراع مع الصهيونية وخوض معارك التحرير ضد الاستعمار بأشكاله المختلفة، والتمزق بين اليمين واليسار، وبين التخلف والتقدم، والأصالة والمعاصرة، والليبرالية والالتزام وغير ذلك. ولكن صحة وجود هذه العوامل وتأثيرها في مسار الفكر العربي لا يعني بالضرورة الاتجاه الى الفكر الوجودي، ولكن المبدعين العرب وجدوا فيه تعبيرا عن عبثية الوجود، تحقق لهم معاني الرفض والتمرد التي تسربت اليهم من النموذج الغربي اكثر مما تسربت من مجتمعاتهم، تحقيقا لمقولة «جاك بيرك»: «لكي يكون العربي ذاته عليه ان يكون الغير»[٣٩].

وقد ظهر الأثر الوجودي في شعر السياب، وكأنه كان يستلهم بودلير في موقفه الوجودي الذي يعبر عنه بالتمرد ورؤية الجمال في القبح والشر والرذيلة. ويرى أحد الباحثين ان صرخة سارتر (الجحيم هو الآخرون) تتردد عند السياب في قوله:

وعر هو المرقى الى الجلجله
والصخر يا سيزيف ما أثقله
سيزيف ان الصخرة الآخرون[٤٠]

أما البياتي فقد مر شعره في مراحل متعددة بدأت بالنزعة الانسانية الوجودية بكل ما فيها من احساس بالغربة والقلق والعدمية، ثم تحول الى الواقعية الاشتراكية الملتزمة بتصوير البطل الثوري المكافح باسم جموع الشعب، المناضل في سبيل الطبقة المسحوقة، ثم اختار موقفا فكريا يرتكز على الصوفية في التقائها بالوجودية.

ونحس المضامين الوجودية في شعر صلاح عبد الصبور والشعراء التموزيين: أدونيس، ويوسف الخال، وخليل حاوي، وجبرا ابراهيم جبرا، وشعر أدونيس يتسع للافكار الوجودية بكل أصولها وجزئياتها، فنرى فكرة التمرد تقود الى مشكلة الاختيار الوجودية في قوله:

ماذا، اذن تهدم وجه الأرض
ترسم وجها آخر سواه
ماذا، اذن ليس لله اختيار
غير طريق النار
غير جحيم الرفض[٤١].

وترى خالدة سعيد ان مفهوم قصيدة أدونيس (البعث والرماد) لا يمكن ان يتضح بغير توظيف الفلسفة الوجودية[٤٢]. أما ديوانه (التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار) فهو تصوير ناطق بالفكر الوجودي في تمرده ورفضه وقلقه وفي الاحساس الحاد بالغربة.

وتأثرت القصة القصيرة بالتيار الوجودي كما نجد في ابداع ادوار الخراط وعلاء الديب ومحمد حافظ رجب ومحمد الصاوي وابراهيم أصلان وغيرهم في مصر وفي بلاد عربية اخرى[٤٣]. وكذلك تأثرت الرواية بهذا الفكر الوجودي في أعمال سهيل ادريس وجبرا ابراهيم جبرا واسماعيل فهد اسماعيل ونجيب محفوظ وليلى بعلبكي والطيب صالح وغيرهم. والمعاني العامة التي تدور حولها الرواية العربية الوجودية الارادة الانسانية الحرة والمسؤولة والقلق واليأس والسقوط والاغتراب ومحاولة اكتشاف الوجود والانفصام عن الماضي وعن المجتمع[٤٤].

و (اولاد حارتنا) لنجيب محفوظ صياغة روائية لأفكار وجودية مجردة، ولهذا لا نعجب حين يتناولها محمود أمين العالم بنظرة الواقعي الاشتراكي المتآلف مع الفكر الوجودي فيقول: ان اولاد حارتنا ملحمة شعرية على غرار ملاحمنا الشعبية، على غرار عنترة والأميرة ذات الهمة وحمزة البهلوان وغيرها، بل لعلها تفوقها من حيث الرواء والعمق والشاعرية. ان بناءها الفني هو بناء الشعر الملحمي ولغتها هي لغة الحكمة والنبوة والشعر. انها لغة التركيز والشمول والعمومية والتجريد والايقاع العميق، وشخصياتها ليست الشخصيات النثرية التي نواجهها في القصص، بل هم ابطال ملاحم شعرية، أبطال معارك تاريخية، في ملامحهم عتاقة التاريخ[٤٥].

ونتيجة لتأثير المذاهب الفكرية الغربية التي أشرت اليها وأهمها النزعة الانسانية والرومانسية والواقعية والوجودية والدارونية والفرويدية احتل

٣١. نفسه، ٦٦.
٣٢. نفسه، ١٠٤.
٣٣. نفسه ١١٦.
٣٤. نفسه، من ١٢٨ الى ١٣٩.
٣٥. انظر مجلة الأداب (حول الأدب الديموقراطي)، نوفمبر ١٩٥٣.
٣٦. بحثا عن الحداثة، ٣٧٠.
٣٧. مجلة شعر، عدد ٣، ١٩٥٧.
٣٨. الشعر العربي المعاصر، ٢١٢.
٣٩. حركة الحداثة الشعرية، ٢٨.
٤٠. نفسه، ٤٩.
٤١. أغاني مهيار، ١١١.
٤٢. مجلة شعر، العدد الثاني، ١٩٥٧.
٤٣. أخص بالذكر مجموعة (الحيطان العالية) لادوار الخراط، و(غرباء) و(الكرة ورأس الرجل) لمحمد حافظ رجب، و(الثور والعذراء) لمحمد الصاوي.
٤٤. أخص بالذكر (في الحي اللاتيني) و(الخندق العميق) و(أصابعنا التي تحترق) لسهيل ادريس. و(أنا أحيا) و(نحن بلا أقنعة) و(الآلهة الممسوخة) لليلى بعلبكي. و(صراخ في ليل طويل). و(السفينة)، لجبرا ابراهيم جبرا، و(الجيل) و(كانت السماء زرقاء) لاسماعيل فهد اسماعيل. و(موسم الهجرة الى الشمال) للطيب صالح، و(اللص والكلاب) و(السمان والخريف) و(الشحاذ). و(ثرثرة فوق النيل) و(قلب الليل)، و(حضرة المحترم) لنجيب محفوظ.
٤٥. تأملات في عالم نجيب محفوظ، محمود أمين العالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠، ٩٦.

التعبير الجنسي مساحة مهمة في أدبنا العربي الحديث. وكان جبران خليل جبران رائدا في هذا المجال حين أعلن في رسالة له بأن (آفاق الحرية الجنسية ستتسع بحيث سيجيء يوم تترك فيه العلاقة بين الرجال حرة فعلا، ويكون بوسع الرجل فيه ان يقول للمرأة: هل لك ان تعرفيني جنسيا لمدة ثلاث ساعات، ومن بعدها لا يتعرف واحدنا على الآخر من جديد.

ويؤدي نزار قباني في هذا الاتجاه دورا مهما معترفا بأنه طبيعة تركيبه ضد الشرعية[٤٦]. وهو ثائر على المجتمع العربي المسلم (الخائف من جسد المرأة.. الذي لم يستطع ان يشفى من فكرة الانثى العار)[٤٧]. وهو يعترف صراحة بأنه لا يعرف في المرأة غير الجنس. (فانني نادرا ما وقعت في الحب)[٤٨]. و(كشهريار كانت الوفرة (وليمة الجنس المتكررة) تصيبني بالقرف والاشمئزاز)[٤٩] ومصطلحات الجنس لا تتخلى عن نزار حتى في حديثه العادي فهو يقول (الى كل فنادق العالم التي دخلتها، حملت معي دمشق ونمت معها على سرير واحد)[٥٠]، ويقول: (أحيانا اشعر ان الورقة معقدة فأمارس الحب معها بنجاح، وأحيانا كثيرة أشعر ان الورقة لا تريد فألبس ثيابي وأنصرف)[٥١]. وتتردد مثل هذه المصطلحات عند شعراء آخرين في الاتجاهين الواقعي والوجودي.. ويصور نزار الجنس تصويرا حيا صارخا في كثير من اشعاره كما في قوله:

سمراء صبي نهدك الأسمر في دنيا فمي
نهداك نبعا لذة حمراء تشعل لي دمي
متمردان على السماء على القميص المنعم
صنمان عاجيان قد ماجا ببحر مضرم
صنمان إني أعبد الأصنام رغم تأثمي
فكي الغلالة واحسري عن نهدك المتضرم
لا تكبتي النار الحبيسة وارتعاش الأعظم
نار الهوى في حلمتيك أكولة كجهنم
خمريتان احمرتا بلظى الدم المتهجم[٥٢]

بل نجده لا يتورع ان يصف نوعا من الشذوذ الجنسي في (القصيدة الشريرة)[٥٣] ونرى عند محمد الماغوط في شعره المنثور اسرافا في النزعة الجنسية. بل تمتد هذه النزعة حتى في الخليج العربي بين ناشئة الشعراء الذين يتابعون خطى الرواد، فهذه ظبية خميس تمجد الشهوة في حمى جنسية صارخة في قصيدتها (انشودة الجسد) فهي تقول:

فحيح وشهقة
وهمهمات تموء تضيع
ويندفع الاقحوان
وينسل الفيروز من العاج كما يفعل اللؤلؤ
وحدها السكينة خنجر
وحده القلب صحراء
وما بينهما طرق عنيف
دبيب
دقات القبائل عند المغيب
عالم
افق
قوس وساحة حرب هو الجسد..
حين يلتقيان يعود للنبض وجهه الحقيقي
وحين يلتقيان لا حكم يسود غير الانتشاء اللذيذ
مطر وحضن وآهة
ماء يرفع هامات الرجال
ويجعل منها امرأة الهة
قمر ممطر وحمامتان تحت شمس الضحى

وكلانا يرتدي صاحبه
ريثما
ريثما فيها وفيه جسده[٥٤]

ومن الطبيعي ان نجد هذه النزعة الجنسية عند (أدونيس) حتى ان رياض الريس وصف مضامين كتاب التحولات بأنها جنسية عابثة[٥٥] وهو يتوجه بالجنس اتجاها وجوديا حين يجد فيه خلاصة من اليأس وطريقه الى التحرر. ونجد مثل هذه النظرة عند كثير من الروائيين العرب وكتاب القصة القصيرة.

ولا شك ان التأثير الفرويدي في القصة منذ العقد الثالث من القرن العشرين كان عظيما في الغرب بعد ان استوعب الكتاب مؤلفيه عن تفسير الأحلام ونظرية الجنس، وأصبح التطبيق الشامل لبحوث فرويد في الجنس جزءا مهما في القصة بعد الحرب العالمية الثانية، حتى بدت المشكلات الانسانية الملحة كخطر الحرب او الانهيار الاقتصادي موضوعات غير ذات أهمية الى جانب موضوع الجنس. وقد انتقل ذلك الى القصة العربية وأبرز من تأثروا به احسان عبد القدوس الذي يجعل الجنس المحور الرئيسي الذي تدور حوله كل قصصه، والذي تشقى او تسعد به كل شخصياته[٥٦].

وكان ظهور الحداثة Modernism في الغرب في مطلع هذا القرن (تلك التي أمدتها مصادر متعددة يرجع بعضها الى تفسيرات ماركس وبعضها الآخر الى نظريات فرويد وداروين والفلسفة الوجودية، ويرى بعض الباحثين ان مصطلحها يتضمن مجموعة من الحركات والمذاهب الأدبية أهمها المستقبلية والتكعيبية والرمزية والدادائية والسريالية) ذا أثر كبير في ما يسمى بحركة الحداثة العربية التي يختلط مفهومها في اذهان الكثيرين بحركة التجديد بوجه عام. والمبادىء العامة في الحداثة الاقتحام والنفور من كل ما هو متصل، وانها في امتدادها الزمني او الجغرافي لا تزال تمتلك القدرة على الاستفزاز واثارة الجدل، وأدبها غير واقعي، وخال من المضامين الانسانية، يركز على القضايا الأسلوبية والشكلية بدعوى النفاذ الى أعماق الحياة، وأنها فن تحطيم الأطر التقليدية والشخصية الفردية، وتبني رغبات الانسان الفوضوية التي لا يحدها حد[٥٧].

وقد قامت مجلة (شعر) بدور محدد لترسيخ معنى الحداثة من حيث نقل الشعر الى الميتافيزيقا وقطع سبل اتصاله بالقارىء، يقول رينيه حبشي في احد اعدادها: الشعر الأصفى هو الميتافيزيقا. وفي كون تنسحب الحياة منه كما ينسحب الدم من الوجه، تبقى المجانية وحدها ضرورية، وتلك هي رسالة الشعر[٥٨].

وقد أفاض الباحثون في تحديد الدور الذي قامت به هذه المجلة من حيث نشر (ثقافة الضباب) وتقديم صورة زائفة عن العالم، واخفاء علاقة الغرب الاغتصابية بالوطن العربي في أخطر مراحل تاريخه، وافراغ مضمون الفعالية الشعرية من محتواها الواقعي، وطرح اسماء بعض الشعراء الغربيين مع احاطتهم بهالة خرافية تجعلهم مثلا يحتذى في كل ابداع، وتوظيف الأسطورة والميتافزيقا لتحقيق كيان اغترابي عن المضمون الانساني[٥٩].

ويؤكد يوسف الخال ان حركة (الحداثة) هي في المقام الأول موقف من الحضارة الانسانية ومن الله والانسان والوجود. وان خلاص العالم العربي لا يتحقق الا من خلال الفرد العربي الذي يجد صورته النموذجية في المجتمعات الغربية، وأن الحضارة الغربية هي حضارتنا بقدر ما هي حضارة الفرنسي والالماني والروسي.. ونحن لا قيمة لنا ولا مستقبل لنا في العالم العربي ان بقينا خارجها، ولم نتبناها من جديد ونتفاعل معها ونفعل فيها، انها لنا - وهي نحن - بكل مآثرها وعيوبها، بكل قوتها وضعفها، بكل ما تضنّ به او تعطيه للانسان في جيلنا وفي الاجيال الآتية[٦٠].

وكل رواد مجلة (شعر) كانوا مفتونين بحركات التمرد الأدبية التي عبرت عنها الحداثة وكانوا يدعون الى الانقطاع عن التراث العربي تحقيقا لمقولة رائد

٤٦. قصتي مع الشعر، ١٢٣.
٤٧. نفسه، ١٦٨.
٤٨. نفسه، ٤٠.
٤٩. نفسه، ١٥٥.
٥٠. نفسه، ٣٦.
٥١. نفسه، ١٩١.
٥٢. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ٦٩.
٥٣. نفسه، ٣٥٣.
٥٤. قصائد من الامارات، اتحاد كتاب وأدباء الامارات العربية المتحدة، ١٩٨٦.
٥٥. مجلة حوار عدد ٦، ١٩٦٥.
٥٦. انظر تحليلنا لقصة (انتحار صاحب الشقة). دراسات في الأدب العربي الحديث، ٣٦١ - ٣٧٠.
٥٧. انظر: دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، محمد مصطفى هدارة، الدار الاندلسية ١٩٨٩، ص ٧٩ وما بعدها.
٥٨. مجلة شعر عدد ٤، ١٩٥٧.
٥٩. بحثا عن الحداثة، ٤٣، ٤٥.
٦٠. مجلة شعر عدد ١٥.

السريالية اندريه بريتون: حين يتعلق الأمر بالتمرد ينبغي الا يحتاج احد منا الى أسلاف. كذلك كانوا منغمسين في تيار الواقعية الاشتراكية، وفي حمى الحزب القومي السوري.

ويعد ادونيس أهم شعراء هذا التجمع من حيث التنظير والتطبيق، وقد صدق احد الباحثين في قوله: ولا مراء في ان آراء ادونيس في الحداثة والثورة والتجاوز والهدم تصدر عن فكر ماركسي، فالثورة التي يدعو اليها الفكر الماركسي تعني تماما كل هذه الأفكار السابقة، فهي تتناقض بكل تأكيد مع قيم الماضي بكل أشكالها دينية كانت او ثقافية او فنية او اجتماعية. ويتأكد من خلال تلك الاستشهادات التي يشير اليها ادونيس في عروضه لتلك القضايا، فآراء لينين وماركس ونيتشه يتردد صداها في كتبه[٦١].

ولا شك ان أدونيس يؤمن بفلسفة نيتشه ايمانا قويا بكل ما فيها من الحاد ورغبة في التدمير من أجل خلق (السوبرمان)، وقد صدق الباحثون الذين لاحظوا الوجه النيتشوي في قناع مهيار الدمشقي. فهو يرى في اللاتيقن والحيرة مصدر ضوء ومعرفة للانسان المنقذ والخلاق، فانه يرفض جوار الله والشيطان في آن معا وسط مجتمع يشكل اللون الأسود الشيطاني والابيض الالهي فيه، ليس فقط حدود الهوية الاخلاقية والروحية وانما حدود الوجود الجسدي كذلك:

لا الله اختار ولا الشيطان
كلاهما جدار[٦٢]

وقد سبق ان تناولت في مواطن عدة مفهوم الحداثة التي روج لها أدونيس بكل مفاهيمها الغربية المرفوضة في الغرب نفسه، وبما فيها من غموض وانقطاع عن المتلقي وانفصام عن الوجود العربي. وما أصدق الباحث الذي يقول في الحداثيين رأينا غالبية هؤلاء الشعراء تتجه الى آفاق بعيدة ومشكلات لا تنبع من الظروف الخاصة بمجتمعاتهم هم. ان تطرفهم في هذا التوجه الذي حملهم ظلما تسمية (الغرباء) يمكن النظر اليه في حمى نضالنا الأليم كضرب من الفرار او من الاستلاب، لأنه اذا كانت مفهومات كالضياع والعبث واليأس والفراغ وما اليها تعتبر افكارا وجودية شاملة ومسوغة أحيانا فانها قد ولدت لدينا الانطباع بأن شعراءنا لم يصلوا اليها بالطريق الطبيعي ومن خلال اطار حياتهم المحلية، وانما تلقوها من خلال جسر مصطنع يمتد بين منفى عوالمهم الداخلية وعالم نماذجهم الداخلية. لقد بدا ان الصيغة القديمة (جدوا انفسكم لكي تجدوا الآخرين) قد انقلبت لتصبح (جدوا الآخر لكي تجدوا انفسكم)[٦٣].

ولا زلت اؤكد ان ما يسمى بالحداثة العربية وهم ليس فيه أدنى قدر من الحقيقة فهي حداثة غربية مصطلحا ومفهوما، فكرا وأبعادا، ووسائل وأهدافا، وهي تقوم على الفوضى واللاوعي واللاعقل، وتغرق في كوابيس الأحلام والتخيلات المريضة، وهي اذ تقوم على التكلف والتجريد والغموض واللاعقل توحي بالغربة والتفكك وانحلال الشخصية الفردية والبعد عن الواقع وأدبها خال من المضامين الانسانية. ويؤكد أدونيس مروجها في كل كتاباته غياب جميع الأفكار المشتركة واللغة المشتركة والثقافة الشعرية المشتركة[٦٤]. وان كل (ذاتية مطلقة) تسعى للحداثة انما تشكل لامعنى وعبثا كاملا، ولغة الشعر ينبغي انقطاع تواصلها مع القارىء لتصبح رموزا مكثفة والماحات موحية ينفصل ظاهرها عن باطنها. وقد سبق ان لاحظ حسين مروة - برغم اتجاهه الماركسي - ان (بين نقاد هذا الشعر الحديث من يحاول ان يوجه الشعراء وجهة (الرؤيا) دون (الرؤية)، وجهة الابحار مع الاحلام كيفما اتجهت أشرعتها الأسطورية في المتاهات المتناقضة في عوالم اللانهايات والمطلق، وان يحذرهم من الاتجاه مع رؤية الواقع والفكر بحجة ان هذه الرؤية مقيدة بأيديولوجية وجاهزة مسبقا)[٦٥].

وانتقد سهيل ادريس - برغم اتجاهه الوجودي - قصيدة ليوسف الخال بوصفه احد الوجوه المستعارة في الثقافة العربية وان القصيدة (وهي الدعاء) صريحة التلهف على عهد الوثنية ورمزها الاله تموز[٦٦].

في حين نجد ناقدا حداثيا يحلل قصيدة غامضة لأدونيس في عشرات الصفحات على أساس ما سماه (الثنائيات الضدية) و(الحركات الأساسية) لتصبح العملية النقدية في جوهرها - كما ذكر - عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين للنص[٦٧].

اما القصيدة فهي (كيمياء النرجس) التي يقول فيها:

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل
خلف المرايا
جسد يفتح الطريق
لأقاليمه الجديدة
في ركام العصور
ماحيا نجمة الطريق
بين ايقاعه والقصيدة
عابرا آخر الجسور
. . . وقتلت المرايا
ومزجت سراويلها النرجسية
الشموس، ابتكرت المرايا
هاجسا يحضن الشموس وابعادها الكوكبية

ويضيق المقام عن استيعاب نماذج أخرى من شعر الحداثة الذي استشرى في اوساط شعراء الشباب وزين لهم ادونيس ومن شاكله انه قمة التجديد، فانفصموا عن مجتمعاتهم اذ لم يقتصر الأمر في شعرهم على شكله النثري وسطوره الخالية من أي ايقاع، أو يقتصر على ما يدعوه من رمزية الالفاظ وتغيير مدلولاتها، بل تعدى ذلك الى تدمير التراكيب اللغوية واهمال عناصر الربط في الجملة واساءة البنية اللغوية والنحوية وبعثرة الأفكار التي لا تمت الى العقل بصلة، وتوظيف اساطير غريبة وتوالى صور بعيدة عن الوعي.

ولا شك ان حركة الحداثة قد استهدفت الشعر قبل غيره من الفنون الأدبية الأخرى ولكنها اقتحمت ايضا فن الرواية وقد اطلق عليها اسم (الرواية التجريبية) تمييزا لها عن الرواية الوجودية التي تشترك معها في بعض السمات، كما بينا في علاقة الحداثة بالوجودية، ويصفها باحث بأنها حاولت العبث بالشكل الروائي المألوف وصولا الى تحقيق أمثل لمفهوم ولامعقولية الوجود، أي انها اتجاه يسعى الى احداث التغيير الشامل لاعادة اكتشاف الوجود في شكل ملائم يعكس الحقيقة الجديدة: (المكتشفة)[٦٨]. ويلاحظ الباحث ان البطل في هذه الرواية مشغول بمخاطبة عالم الداخل الذاتي والأسطوري. وان كل رواية تعكس وجهات نظر خاصة وتتسم بالجرأة وعدم التقيد بنظام او اتجاه معين، فهي رواية اللاقاعدة. كما يلاحظ انها استفادت من مسرح العبث ومن مدارس التصوير المعاصر وخاصة التكعيبية والسريالية ويمثل الباحث لهذا الاتجاه في الرواية بعبد الرحمن الربيعي في العراق (الأنهار، الوشم) وفاضل الغزاوي في سورية (مخلوقات فاضل الغزاوي الجميلة - القلعة الخامسة)، وعز الدين المدني في تونس (العدوان)، وأحمد المديني في المغرب (زمن بين الولادة والخالق)، وفي مصر نعيم عطية (المصباح والمرأة، ليل آخر) ومحمود عوض عبد العال (سكر مر، عين سمكة) ومحمد الصاوي (اوديسا الصعود والهبوط والحب) ومحمد الراوي (عبر الليل نحو النهار، الجد الأكبر منصور)[٦٩].

ومن الطبيعي - طبقا لما رأينا من أثر الحداثة في الشعر - ان يشيع الغموض في هذه الرواية وتختلط فيها الرؤى والأحداث، ويسودها اللامنطق او اللارواية وتتحول اللغة الى رموز متقطعة لصدورها عن اللاوعي.

كذلك الشأن في القصة القصيرة فقد اتجهت النماذج منها المتأثرة بالحداثة

٦١. مجلة عالم الفكر، المجلد ١٩، العدد ٣، ١٩٨٨، ٢٧.
٦٢. انظر: حركة الحداثة، ١٨٨.
٦٣. نفسه، ١١٨، ١١٩.
٦٤. مجلة شعر، عدد ١١.
٦٥. مجلة الآداب، عدد مارس ١٩٦٦.
٦٦. مجلة الآداب، عدد يوليو ١٩٦١.
٦٧. انظر: جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، ٣٦٢ - ٣٠٨.
٦٨. انظر: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، السعيد بيومي الورقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ٣١٦.
٦٩. نفسه، ٢١٧.

الى رفض الـواقـع وتجاوزه ورفض ما يسمى بنمطية التفكير والأداء، والسخرية من السرد والحكاية والخروج على كل مألوف لاحداث هزة عقلية، والانسحاب من الواقع الى داخل النفس لرصد أفكارها التي تجري بلا نظام وتتبعثر مشرقة ومغربة، وأصبحت الأقصوصة تعبر عن تداعيات الأفكار العابرة، وتصور عالم التخيل الباطني الزاخر بكل أنواع التجارب الحية والأحـاسيس الانفعـالية وأحـلام اليقظة، مع استخدام الرموز في استحضـار التجـربـة، وايجاد دلالات جديدة في اللغة واستحداث ثورة اسلوبية تعـبر عما في اللاوعي بصورة تجريدية، ويضيق المقام عن حصر كتـاب الأقصـوصـة في العـالم العـربي الذين ساروا في هذا الاتجاه. ان الاتجاهات الفكرية في العالم العربي المعاصر التي سبق ان أشرنا اليها والتي وفدت الينا من الفكر الغربي وكان لها اثرها في الابداع، برغم كل ما هييء لها من قوة الدفع وعوامل الترويج في مجتمعنا العربي، لم تستطع ان تقتلع تيار الفكر الاسلامي او تمنع دوره في تشكيل العقل العربي والانسان العربي المنتمي لأصولـه وتـراثـه، المتمسـك بمصـادر ايمانه الخالصة من البدع والضـلالات، الـذي يواجـه في ثبـات الليبرالية والماركسية وغـيرهما من الاتجاهات والفلسفات التي قذفتنا بها الحضارة الغربية. ولكن هذا التيار تنوشه تعددية مذهبية: السنة، الشيعة، العلوية، الاسماعيلية، الدرزية، لا تزال تعمق الخلاف بين طوائفها قوى خارجية لدوافع متعددة، بل ان في الطائفة الواحدة كأهل السنة تيارات متعارضة تتراوح بين التشدد والتحرر، وبين الغيبية والعقلانية ولا تزال بعض الجماعات تتحدى نتائج العلم او ترفض وسائله، وكأن الاتجاه العلمي يتعارض مع الدين، غير ان ذلك كله لا يوقف تيار التدفق الابداعي الذي يعي جيدا الأصالة الاسلامية بكل رسوخها وشموخها. والشخصية العربية بكل امجادها ونبلها وتتسع مضامينه لتشمل آفاقا واسعة بعيدة عن التقليدية والتبعية تواكب أحداث عصرها وتعنى بقضـايا مجتمعها، وتنتفي عنها الظواهر المصطنعة كالتمرد واليأس والقلق، ولا ترى في تغير الشكل الفني في القصيدة ما ينقص من عقيدتها ولا مواصلتها للتراث، واكتفي بتقديم نموذج ابداعي واحد للشاعر المغربي محمد بن عمارة وهي قصيدته (أناشيد عائشة الافغانستانية)[٧٠]:

(١)

يأتون على متن الخيل
ممالكهم تخضر الى ان تصبح خطوات نحو الله
يا الله عرفناك أخيرا
والمركب يقلع باسمك
وسيوف الفتح اذن ترسم ما بين الصبح ووجه الليل
الحد فواصل وفواصل وفواصل
ومن الفاصلة الأولى ينطلق جواد الأرقم
من بيت الأرقم
يهدم أصنام الليل

(٢)

يأتون بينهم الغناء رصاصة
فيطل بين خيالهم وجه غريق
مثقل بالذكريات تمددت قسماته
أفغان تنشر راية التوحيد
يا رفيقي بعدما أوصى الحبيب
وفرقتنا في البلاد مسافة ومسافة
هيا اعتصم في كل مئذنة
دمائي أصبحت أصبحت ملكاً لله.

(٣)

بين عاشقين.



اورق الصبح وغنى أيك الدوح
عصفور طليق
كان طائر كابول، عنيدا
وعنيدا كان سرب الطير في تحليقه

(٤)

وزعت امطارا واعصارا وقتل
في محطته الأخيرة عندما كانت يداك
تعانق السر الجميل
وفوق وجه العروة الوثقى
زرعت النخل الراية

(٥)

أسماء ناوليني عنفواني
فالغد الأخضر يسكنني
كالكتابة والمحبة والعدالة
كابول تمتشق السيوف وتجمع القتل
وتغلق الأبواب في وجه المغول
رصاصة تأتي محملة بماء الورد
بين الرصاصة والورود فواصل الشهداء
هذي الرصاصة طائشة

(٦)

أوقفني هذا الروسي الأشقر عند مداخل كابول
وفتشني
أتحمل ممنوعات،
اشهرت كتاب الحق فأفزعه
وتوجه نحو خديجة ثم تذرع بالرشاش
وهاج كثور
أطلق نارا
اطلقنا اعصارا

(٧)

بين الطلقة والطلقة
فقد الامبريالي الأشقر خطط توسعه
وبيادقه وبنادقه
رفيقي يحمل راية طفل قرشي
يصحو فينا الآن

(٨)

في كابول وكان الليل قتيلا
فتح الصبح نوافذه
يا أيتها المستيقظة أمام ضفاف الغربة
يرتعش اللحن الثوري
الممتد من الهجرة والغزوة وصلاة الجمعة

(٩)

يا سيدي ونبي
بلادي ممزقة كقميص المحارب
من يضمد جرحا
وأهلي - وأخجل يا سيدي ان أقول
يحاربك الحاكمون
وأهلي طوائف
يقتسمون غنائم هذا الزمان الرماد

٧٠. انظر: من الشعر الاسلامي الحديث، دار البشير ١٩٨٩.



(١٠)
أحببنا امرأة كالقات
تدلت في ليلة جوع جنسي
من شجرة هذا الوطن المنفي
خطاك ومنفاي التقيا
(١١)
الذي يأتي ولا يعلن الدين الخصوبة

المحاربة والمحاربة

ويغني بعد فصل الروح عن جسد العروبة
بالعروبة
والعصا يمسكها وسطا
او يمينا او شمالا
ويعيد اللعبة الملغاة
جهلا وافتعالا
ونرى اثر هذا التيار الاسلامي في القصص كما تتمثل في روايات عبد

الحداثة هى التقدم

محمد يوسف نجم

■ البحث يدور حول محاور عدة، سأتناول محورين منها هما محور الصراحة الجنسية في الأدب الحديث، والثاني هو محور الحداثة.

في المحور الأول، محور الجنس، نعى الباحث الكريم على بعض الشعراء والأدباء ما يرد في بعض شعرهم أو قصصهم من صراحة جنسية، سواء في الموضوعات أو في الصور الأدبية. وقد أورد على ذلك شواهد، شد شعر بعضها، كما يقول الفرنسيون، لتأتي ملائمة لدعم رأيه. وأضرب لذلك مثلا واحدا، أبين به ما أعني. فقد استشهد بكلام لنزار قباني، جاء فيه:

«إلى كل فنادق العالم التي دخلتها، حملت معي دمشق، ونمت معها على سرير واحد».

ولا أرى في هذا الكلام صراحة جنسية، وانما هو، حسب ما أفهمه من جملة أعمال نزار، ضرب من التعبير عن الحنين الى الوطن، لا يستشفه الا من عرف نزارا وأدب نزار عن قرب؛ فالعالم الأكبر عند نزار، هو مدينته دمشق، بل هو بيته الدمشقي بنافورته وياسمينته، والعالم الأصغر هو كل الآفاق التي حوّم بها في العالم. فنزار عاشق لدمشق، شديد الوجد بها، وهو يعبر عن عشقه ذلك بصور شتى. وهل حين يقول امرؤ القيس: «ايقتلني والمشرفي مضاجعي» يعني اكثر من ان سيفه الى جانبه؟

ولأترك نزاراً والشعراء والأدباء والمعاصرين وصورهم الجنسية، سواء المستترة خلف ستار كثيف من الرمز، أو الصريحة المكشوفة، لألتفت مع الدكتور هدارة لحظات الى الخلف، الى تراثنا الاسلامي، فأقول لزميلي الكريم: الم يكن عبد الله بن عباس شيخ المفسرين، وابن عم رسولنا صلوات الله عليه، يستشهد بشعر صريح مكشوف، لفظا ومعنى اثناء تفسيره للقرآن في المسجد؟ هل أذكره بالرجز الذي أصبح شاهدا من شواهد النحو:
ان تصدق الطير.. . لميسا

ألم يستمع عبد الله بن عباس الى رائية عمر بن ابي ربيعة التي وصف بها مغامرة ليلة ذي دوران، التي جشمته فيها «نعم» السرى:

تهيم الى نعم، فلا الشمل جامع ولا الحبل موصول ولا انت مقصر

ولنترك ابن عباس، الى المفسرين الآخرين كالطبري والقرطبي والزمخشري، هل كان يتحرج أحد منهم من الاستشهاد بمثل هذا الشعر في تفسيره لآيات من القرآن الكريم؟ وهل تحرج الأديب الفقيه المفسر ابن قتيبة فيما كتبه عن القرآن والحديث بايراد مثل هذا الشعر، وهل استبعده من كتابه «الشعر والشعراء»؟

هذا على صفحات الكتب. أما في التصرفات الحياتية فلا ننسى ما كان يحدث في مجالس الغناء والسمر في دور عقائل القوم في الصدر الأول من الاسلام. وهل ننسى فقيه أهل مكة، عبد الرحمن القس، صاحب «سلامة» الذي كان ينظم أشعار الغزل في صاحبته، التي اشتراها فيما بعد الوليد بن يزيد؟ وهل ننسى عروة بن أذينة، فقيه أهل المدينة في القرن الأول، الذي كان ينظم الغزل المعبر عن لوعته وتولهه، بل كان ينظم الأغاني للمغنيات والمغنين، ويوقع بعضها على ألحان من عنده؟

وفي الممارسات أيضا، ألا يتذكر صديقي الدكتور هدارة ما روته كتب الأدب والتاريخ، كالأغاني والعقد ونثر الدر وما اليها، عن علاقات غير مستحبة لبعض كبار القضاة والعلماء، ولا أجرؤ على تقديم الشواهد، بل أنزه لساني عن روايتها؟ والكتب مبذولة بين أيدي الناس على كل حال، يقرأها من شاء قراءتها.

هذا ما يتصل بمحور الجنس والأدب الصريح. اما فيما يخص المحور الثاني، محور الحداثة والأخذ عن الغرب فله قصة أطول، والحديث فيه أيسر وأسهل، لا تثريب فيه ولا تأثيم.

الدكتور هدّارة يعلم، ولعل هذا جاء في بعض ما كتب، ان مد التحديث والتفاعل الحضاري لم يتوقف في تاريخنا منذ اواخر العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي، ولهذا سيرة طويلة كان هو احد مدونيها. فحين ألف ابن المعتز في القرن الثالث كتابه «البديع»، وعنى بالبديع الشعر الجديد، او الشعر الحديث كما نقول نحن اليوم، أعلن عن قيام مدرسة شعرية جديدة، كان هو من أنصارها، ومن شارحي خصائصها ومميزاتها. ولما كان يخشى عليها من نفوذ سدنة التراث الشعري القديم من الرواة وعلماء اللغة، الذين كانوا يحيطون بالخلفاء والأمراء، ويستشارون في شأن تلك القصائد والمدح التي تلقى بين أيديهم، ولما كان هؤلاء السدنة ينطلقون في أحكامهم مستندين الى ذوق أعجب بالقديم وربي عليه - أراد ابن المعتز ان يطمئنهم الى ان هذا البديع الجديد من شعر الشعراء المحدثين، له أشباه ونظائر في كتاب الله وفي حديث رسوله وفي شعر القدامى، حتى يطيبوا نفسا ولا يقفوا في وجهه وقفة الرافض المعارض. وثمة روايات كثيرة عن المواقف المتناقضة لهؤلاء العلماء من هذا الشعر.

ومنذ ذلك الوقت، أي منذ قيام تلك الحركة الجديدة على أيدي بعض الشعراء الذين استوعبوا الشعر القديم ودرسوه وحفظوه، ولكنهم انطلقوا الى التجديد متأثرين بروح العصر وحضارته، وكان رائدهم الى هذا كله بشار بن برد، أقول: منذ ذلك الوقت تكوّن لدينا مدرستان: مدرسة البديع، ومدرسة ما سمي، فيما بعد، بعمود الشعر، أي طريقة القدماء في النظم، التي حدد شروطها وشرح خصائصها فيما بعد المرزوقي في مقدمة شرحه لحماسة ابي تمام. وقد اشتدت الخصومة بين هاتين المدرستين، وقامت حولها معارك: فالآمدي صاحب الموازنة بين الطائيين ومن لف لفه، كانوا يؤيدون مذهب العموديين، وخير من يمثلهم البحتري. والصولي ومن نحا نحوه كانوا يؤيدون مذهب البديعيين وعلى رأسهم أبو تمام ومن تأثر بخطاه.

على ان السؤال الذي ينبغي لنا ان نطرحه هنا هو: كيف ظهر هذا البديع او الجديد، وما هي القاعدة الفكرية والحضارية التي استند اليها وانطلق منها؟

لا ريب في ان هذا المذهب الجديد قام بتأثير الاتصال بالحضارات الأخرى المعروفة آنذاك، حضارة يونان والهند وفارس، وقد تمّ ذلك الاتصال عن طريق اختلاط الأجناس وامتزاج الثقافات. وكانت الفتوح والأمصار

الحميد جودة السحار ونجيب الكيلاني وعماد الدين خليل وغيرهم، وهي روايات لاتتنكر للقواعد الأصيلة الفنية في الرواية، ولا تتبع اسلوب العظة والدعابة، ولكنها تعبر عن معان اسلامية اصيلة نابعة من ذات المؤمن تعزز موقفه من الوجود والكون، وتحدد علاقته بالمجتمع، وتتنكب اسلوب اللاوعي والتجريد الميتافيزيقي، والمعاني التي تتضمنها الفلسفات الالحادية التي تنكر دور الله في الكون.

ان عالمنا العربي يتعرض منذ قرنين لغزو الفكر الغربي دون ان نبلغ بهذا الفكر ما تصوره بعض الرواد من التقدم العلمي ومواكبة الغرب. ويستحيل ان تبلغ ما نريد بغير تحقيق انتمائنا لعقيدتنا وأصولنا وانضاج شخصيتنا بالبناء على ما توارثناه واضافة كل منجزات العلم، والانفتاح على الثقافات دون ان نفقد ذاتنا، وقد صدق من قال (وجدت الانتلجنتسيا العربية (المستغربة) نفسها حائرة بعد ان اضاعت محورها الطبيعي: تراثها وامكانية الرجوع الى الله)[٧١]. □



٧١. انظر: حركة الحداثة الشعرية، ١٠٢.

الجديدة والتقاء الأجناس وسيلة «التحاضر»، أي التقاء الحضارات على المستوى الانساني. وكانت الترجمة، عدة هذا «التثاقف».. أي التقاء الثقافات على صعيد العلوم والمعارف، ويقابل ذلك ما حدث في حضارتنا الحديثة من اتصال حضاري وثقافي بأوروبا، والاطلاع على مذاهب الوضعيين، والنفعيين، والخرميين (كما يسميهم لطفي السيد منذ النصف الثاني في القرن التاسع عشر حتى ثلاثينيات هذا القرن، أو اربعينياته. ثم الاتصال بالنظريات الماركسية والوجودية في الفكر، وبشعر اليوت ومدرسته ورتشاردز وتلاميذه في الشعر والنقد.

في الماضي اتصل العرب المسلمون، دون تحرج أو تردد، ومنذ القرن الهجري الأول بحضارة اليونان والفرس والهند، وترجموا علوم اليونان وفلسفاتهم، من السفسطائيين الى سقراط وأفلاطون وارسطوطاليس، ثم الأفلاطونية المحدثة، أفلوطين وفرفوريوس. وترجموا عن الهند حسابهم وفلكهم وحكاياتهم، وترجموا عن الفرس نظمهم وأسماءهم. واختاروا من المترجمين النصارى خيرتهم: حبيش وقرة بن سنان وثابت بن قرة ويحيى بن عدي ومن اليهم.

هذه الثقافة الدخيلة او المستوردة او الغازية، سمها ما شئت من أسماء، تتردد اليوم في ثقافتنا الحديثة، هي السند المكين الذي قامت عليه حضارتنا القديمة من طب وعلوم وفلسفة وكلام ونقد وأدب. تلك الحضارة العظيمة التي قدمت بلغتنا العربية الى أبناء جنسنا والى العالم، حتى قال فرنسيس بيكون، أحد علماء الانكليز في القرن السادس عشر: ان الذي لا يعرف العربية، لا يعد عالما.

هذه الثقافة الحديثة في الأمس، ولدت عقلية عربية جديدة تعلي من شأن العقل وتؤمن بالتحليل والتعليل، وتطرح كل مشكلة تواجهها على محك التفكير الموضوعي. ومن هذه الثقافة أفاد الشعر، وكان الشعراء المجيدون في العصر العباسي ـ بشار وأبو نواس وابو تمام وابن الرومي والمتنبي وابو العلاء ـ ممن تلقفوا هذه الثقافة وانتفعوا بها، وكان اكثرهم من تلاميذ المتكلمين والفلاسفة ومن أهل الاعتزال.

وأفاد النقد القديم من نقد اليونان، ممثلا خاصة في كتابي «الخطابة» و«الشعر» لأرسطو، وبما ترجم من صحف البلاغة من تراث الهند وفارس. فظهرت حركة نقدية، يمثلها في الجانب النظري كتاب قدامة في نقد الشعر، وهو يوناني المنحى، وفي النقد التطبيقي كتاب «الموازنة» للآمدي، وكتاب «الوساطة» للقاضي الجرجاني، و«حلية المحاضرة» و«الموضحة» للحاتمي، و«المنصف» لابن وكيع التنيسي. نقاد كبار رافقوا حركتين من أعظم حركات الشعر في القديم: حركة أصحاب البديع، وشعر المتنبي. تلميذ ارسطو المتخطي وأعظم شعراء العربية.

وأتى على آثارهم ناقدان كبيران: حازم القرطاجني، وعبد القاهر الجرجاني، أول من وضع قضية اعجاز القرآن، في مكانها الصحيح. وقد كان معتزليا من تلاميذ القاضي عبد الجبار صاحب المغني.

لماذا أباح المسلم القديم ما يتحرج بعض المسلمين اليوم من اباحته لأنفسهم؟

فلماذا أباح المسلم القديم ما يتحرج بعض المسلمين اليوم من اباحته لأنفسهم؟ اكانوا اكثر تساهلا في اسلامهم، فأباحوا للنصارى ان يترجموا لهم علوم يونان الوثنيين وفلسفاتهم وأدبياتهم؟

لا أرى سببا يدعو الى هذا الموقف المتردد الذي يصل الى حد الريبة وسوء الظن، من بعض من نعاصر، الا اننا ضعاف منخوبون، توالت علينا الهزائم، فصرنا نخاف من أقل هبة ريح بينما كان أجدادنا أعزة أقوياء، فكانوا لا يخشون على دينهم ولا لغتهم حتى لو كشفوا للناس جميعاً أسرار الفلسفة والعلم والديانات عند الوثنيين والبوذيين والمجوس. فالجسم القوي يحتمل أشد الصدمات، أما الجسم الواهن الضعيف فيقع صريع نسمة ولو كانت واهية عابرة.

وبعد، فاذا سئلت عن موقفي الشخصي، فانا أقول لك انني مع الحداثة، لأنني مع التقدم، لا أجمجم في ذلك ولا أداور. مع الحداثة التي لا تسيء الى عروبتي، فأنا عربي معتز أشد الاعتزاز بهذا الانتماء، مسلم عميق الايمان بالله وأنبيائه وكتبه. وقد حاربت وما أزال، كل حركة ادبية او فكرية، وكل شعوبية قديمة وحديثة حاولت ان تنال من العروبة او تنتقص من شأنها، كما وقفت في وجه كل حركة تحاول ان تمس من عقيدتنا او تشوهها، او تثير حولها الشبهات.

أنا مع الحداثة المشروطة هذه، التي كانت وسيلتنا في الماضي الى تشييد حضارتنا العريقة لبنة فوق لبنة، وهيهات لي ان أزعم أنني اكثر ايمانا او أدق فهماً لعقيدتي الاسلامية، من اقطاب فكرنا الاسلامي القديم، واصل بن عطاء وابراهيم النظام والجاحظ والجبائي والقاضي عبد الجبار وعبد القاهر الجرجاني، أو أشد حرصا على الاسلام من خالد بن يزيد والمنصور والرشيد والمأمون وغيرهم من الخلفاء الذين رعوا حركة الترجمة والتحديث في الماضي ويسروا لها كل وسائل التقدم والنجاح.

ولتطمئن بعض النفوس أقول، اننا حين نأخذ اليوم عن الغرب، بتخير واع وبحرص شديد، انما نسترد بعض الدين الذي لنا في أعناق الغربيين، حين أخرجناهم في العصور الوسطى بعلمنا وفلسفتنا وحضارتنا من الظلمات الى النور، وقد أخذوا عنا وعبوا من ثقافتنا وأقبلوا عليها غير وجلين ومترددين، وهم، وان كانوا يسرون العداء للدين، ديننا الحنيف، لم يجدوا حرجا في الأخذ عن هذه الحضارة التي شادها هذا الدين وأهل هذا الدين.

وبعد، فاذا كنا نتوجس خيفة اليوم من الحضارة الغربية، ومما نسميه الغزو الثقافي ألا ينبغي لنا أن نتساءل: من صنع حضارتنا الحديثة؟ ألم يصنعها رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك ومحمد عبده وتلاميذه قاسم امين واحمد فتحي زغلول واحمد لطفي السيد، وتلاميذ التلاميذ، مدرسة جريدة «الجريدة»، احمد امين وطه حسين ومحمد حسين هيكل والعقاد والمازني والحكيم، ثم من سار على دربهم وانتفع بأدبهم كنجيب محفوظ ويحيى حقي وزكي نجيب محمود؟ أكان كل هؤلاء كفرة ملحدين تخلوا عن دينهم وجروا وراء سراب الغرب والحضارة الغربية؟ وماذا يبقى من ثقافتنا الحديثة، اذا قرنا في جلسة واحدة وفي محاضرة واحدة ان ندين أعمالهم ونمحو آثارهم؟ وهل فعلوا اكثر مما طالبهم به دينهم الحنيف ورسولهم الكريم من التفكر والتأمل وطلب العلم وجعله فريضة على كل مسلم ومسلمة، ولو كان في الصين؟ وهل كان في الصين في زمن الرسول مدارس للتفسير والحديث والفقه يشدون اليها الرحال، او أنها دعوة عامة مفتوحة لطلب العلم أيا كان مصدره، وأياً كان بلده؟! □

المحاربة
والمحاربة

سيف مشهر على الأدباء المعاصرين

محمد ابراهيم الشوش

■ الطريق الذي اختاره محمد مصطفى هدارة للحديث عن الاتجاهات الفكرية في العالم العربي، وأثرها على الابداع، يجمع كل الأدباء العرب، من كل أقطار العالم العربي شرقه وغربه، من شعراء وروائيين وكتاب قصة وناشرين، من عمالقة ومشهورين ومغمورين في ميدان واسع، كما كان يفعل الرومان بضحاياهم، ثم يقتحم صفوفهم، شاهرا قلمه، موغلا في دمائهم، كما لو أنه عنترة بن شداد بعد أن عتقه ابوه. والنظارة من الرومان ينظرون ويعجبون ويهتفون. وتنتهي المعركة واذ جميع الادباء، ومن دخل في زمرتهم، كعصف مأكول، وتبحث في الساحة عن أديب واحد أفلت من يديه، أستبعد فلا تجد.

جريمتهم انهم تحولوا جميعا الى جنود في جيش الغزو الثقافي الغربي للعالم العربي، واشتركوا في تدعيمه وتثبيته، كلهم في رأي هدارة مدانون، وكلهم مذنبون.

جاء الغزو الثقافي الغربي كما يحدثنا هدارة مع الحملة الفرنسية على مصر والشام، قرب نهاية القرن الثامن عشر، واستوطن وأنبت جذورا محلية، وبقي حتى يومنا هذا مدعوما من ميليشياته المحلية من الأدباء والمفكرين، جاء فوجد ضعفا مكنه الاحتواء العثماني، ولم تكن المقاومة المسلحة بالفكر السلبي في حجم التحدي، فلم تستطع ايقاف مده.

واذا كنت مثلي تمقت المعارك العنيفة، ولا تقبل بالادانات المطلقة التي لا تستند الى بينة واضحة لا تقبل الشك، وترفض رفضا تاما قرارات محاكم التفتيش وكل احكام الطوارىء الناجزة التي لا تقبل نقضاً ولا استئنافا، فقد يخيل اليك ان الكاتب سيعزل من التيار الفكري العام نفرا من الذين ثبتت تبعيتهم للفكر الغربي، واتضحت اتجاهاتهم في تدعيمه وتبنيه، ووجدوا متلبسين بمحاولة هدم التراث العربي، وفينا بلا شك مثل هؤلاء. ثم ينصرف عنهم الى الحديث عن التيارات الفكرية الأصيلة وكيف اثرت في مجرى الأدب، ولكنْ سرعان ما يتبين لك ان هذا النفر من المضللين الفاسدين ليسوا حفنة من الأدباء بل كل الأدباء، مجمل حصيلتنا من لدن طه حسين عميد الأدب العربي وحتى ظبية خميس. ولا جذور ولا أصالة لأي واحد منهم. كلهم اكتسحتهم رياح الغزو الغربي، وكلهم نهلوا من نبعه المسموم.

وحيثيات الاتهام التي سنذكرها فيما بعد، ليست من عندنا، وانما هي من الوثيقة المقدمة للمهرجان الوطني السادس للتراث والثقافة ـ الرياض ـ آذار/ مارس ١٩٩٠.

جريمة طه حسين انه دعا الى تعلم اللغتين اليونانية واللاتينية، لا في الجامعة وحدها، بل في التعليم العام أيضا. وكتب في التراث اليوناني، كما كتب عن بعض ابطال الأساطير اليونانية مثل تسيوس واوديبوس، واعتمد على منهج ديكارت الذي يقوم على الشك واستخدام النقد التاريخي.

ويقف معه في قفص الاتهام دريني خشبة لأنه كتب عن أساطير الحب والجمال عند الاغريق على صفحات مجلتي «الرسالة» و «الثقافة».

ويشاركهما العقاد وعلي محمود طه ومحمد حسن عوَّاد وبدر شاكر السياب لتوظيفهم لهذه الأساطير، والتي رسَّخها الاتجاه الوجودي في شعرهم.

واسماعيل مظهر دعا الى ثورة عقلية وترك قواعد الأسلوب الغيبي.

ومنصور فهمي تجرأ وكتب رسالة دكتوراه عام ١٩١٣، أتدرون عن ماذا؟ عن وضع المرأة في التقاليد الاسلامية وتطوره!

◆

كأن الطوفان قد اكتسح الجميع ولم يستثن أحدا وكأن الكارثة شاملة ماحقة

◆

ومحمد حسين هيكل ايضا، كتاباته في الربع الأول من القرن دعوة الى النظرة العلمية المادية وتغليب العقل. ويبدو انَّ اتجاهاته الدينية في الربع الثاني، والتي أغفلها المؤلف لم تشفع له.

وتوفيق الحكيم كان واقعا تحت سطوة العقلانية الغربية (أو العلمانية) من فكرة الفصل التام بين الدين والعلم، وبين القلب والعقل. والفقرة التي نقلها المؤلف عن الحكيم لا تتحدث عن الفصل بين الدين والعلم ولا بين القلب والعقل وانما تذكر ان الايمان بالدين كامن في القلب، وان العقل لا يستطيع ان يصل اليه. يقول: «ان اولئك الملحدين، الذين سخروا عقولهم الكبيرة لتفنيد الدين والشك والتشكيك في جوهره ووجوده، لم يستطيعوا لحظة واحدة ان يسكتوا صرخات القلب الحارة الصاعدة الى ذلك الموجود الأسمى الذي بيده نفوسهم».

واذا كان الحكيم قد وقع تحت سطوة العلمانية فإن العقاد كان رائداً لها.

ومصطفى المنفلوطي الذي كنا نعده فوق الشبهات، والذي طالما ابكانا، يدخله المؤلف في زمرة كتاب الرواية الرومانسية والتي هي احدى شرور الغزو الفكري، وتطبيقاً عملياً للفكر الغربي، ووسيلة من وسائل الدعوة الى التحرر من الماضي.

وفي حبائل الرومانسية وقع ابو القاسم الشابي، لم ينجه عدم معرفته بلغة أجنبية. سبح المسكين في تيار الرومانسية الغربية، بكل ما وراءها من فكر فلسفي. ما شفع له بيته السائر الثائر:

اذا الشعب يوما أراد الحياة
فلا بد ان يستجيب القدر

والجيل الناشىء بعد شوقي متهم أيضا في ولائه للتراث، باعتراف العقاد ـ كبيرهم الذي علمهم السحر ـ قد تحول الى ضحية طيعة لأنه كان «وليد مدرسة أوغلت في القراءة الانكليزية، وهي على ايغالها في قراءة الشعراء والأدباء الانكليز لم تنس الالمان والطليان والروس والاسبان واليونان واللاتين الاقدمين».

والتيجاني يوسف بشير ـ نوارتنا الوحيدة ـ متهم هو الآخر بأنه كان برغم عدم معرفته بلغة أجنبية، أسير تيارات الفكر الغربي، وخاصة فلاسفة العقل الماديين الذين اخذوا يحطمون أسس الايمان. ودليل المؤلف على ذلك القصيدة التي تصور حيرة التيجاني في مواجهة العقل، وقصيدة «يؤلمني شكي»، التي تصور الصراع العنيف الذي يدور في نفس التجاني بين الايمان والالحاد.

وتشمل قائمة الذين وقعوا اسرى الواقعية الاشتراكية: ورئيف خوري سليم خياطة ونجلاء عبد المسيح ومحمود امين العالم وعبد العظيم أنيس وحسين مروة وعشرات غيرهم. ومن الشعراء: كمال عبد الحليم، وصلاح عبد الصبور، والسياب، والبياتي، وسعدي يوسف، وكاظم جواد ومحيي الدين فارس وغيرهم. ومن الروائيين عبد الرحمن الشرقاوي، وفؤاد حجازي، وحسن محسب، وصنع الله ابراهيم، ويوسف القعيد، وابراهيم عبد المجيد وغيرهم في مصر. وغائب طعمه فرمان، وموفق خضر، واسماعيل فهد اسماعيل، وعبد الرحمن الربيعي،

وغيرهم في العراق. وحليم بركات، وأديب نحوي، وفارس زرزور، وغسان كنفاني، وتوفيق فياض واميل حبيبي وغيرهم في بلاد الشام. وأبا بكر خالد وابراهيم اسحق وغيرهما في السودان (ولا صلة للأخير بالواقعية الاشتراكية). والطاهر وطار، ومصطفى الفارسي وعبد المجيد عطية وغيرهم في الشمال الافريقي. ومن كتاب القصة القصيرة تشمل القائمة: صبري العسكري، ومحمود السعدني، وصلاح حافظ، ويوسف ادريس، ومحمد صدقي. وحتى لا يطمئن على براءتهم الذين لم ترد اسماؤهم، يعتذر المؤلف عن ذكر البقية لضيق المقام.

ومن عمدة التيار الوجودي الدكتور عبد الرحمن بدوي، الذي أفرد له الباحث حيزا كبيرا باعتباره من «أخطر مروجي الوجودية»، وكذلك السياب، وسهيل ادريس، والبياتي. والأخير متهم بتبني النزعة الانسانية الوجودية، قبل تحوله الى الواقعية الاشتراكية.

ويحس المؤلف بالمضامين الوجودية في شعر صلاح عبد الصبور، والشعراء التموزيين: أدونيس ويوسف الخال وخليل حاوي وجبرا ابراهيم جبرا. وادونيس متهم بشكل خاص بأن شعره «يتسع للأفكار الوجودية بكل اصولها وجزئياتها»، وقد أفرز المؤلف مكانا خاصا باعتباره رأس الحية.

ومن كتاب القصة القصيرة الذين تأثروا بالتيار الوجودي، ادوار الخراط، وعلاء الديب، ومحمد حافظ رجب، ومحمد الصاوي، وابراهيم أصلان وغيرهم في مصر وفي بلاد اخرى.

ومن الروائيين الذين تأثروا بالتيار الوجودي: سهيل ادريس، وجبرا ابراهيم جبرا، واسماعيل فهد اسماعيل، ونجيب محفوظ، وليل بعلبكي، والطيب صالح (أي نعم والطيب صالح) وغيرهم. وهم متهمون بأن «المعاني العامة التي تدور حولها رواياتهم الوجودية، الارادة الانسانية الحرة، والمسؤولية والقلق واليأس والسقوط، والاغتراب، ومحاولة اكتشاف الوجود، والانفصام عن الماضي وعن المجتمع».

ويدخل من دائرة التبعية للثقافة الغربية كتاب الجنس: جبران خليل جبران، ونزار قباني واحسان عبد القدوس وادونيس ومحمد الماغوط وظبية خميس وذلك كما يقول المؤلف بسبب تأثير المذاهب الفكرية الغربية، وبخاصة التأثير الفرويدي. ولعل من الطريف ونحن نتحدث عن التأثير الفرويدي ان نلاحظ في براءة ان المؤلف، قد استشهد بشعر هذه المجموعة، أكثر مما استشهد بأعمال أي من الآخرين، وجعل مستمعيه يستنشقون عبير الحرام.

والتفت المؤلف الى الحداثة وأوسعها ضربا ولكما وطعنا دون ان يبرز لنا وجهها. فحدثنا بأنَّ «المبادىء العامة في الحداثة هي الاقتحام والنفور من كل ما هو متصل». والاقتحام والنفور فعلان لا يلتقيان، وانما تملك القدرة على الاستفزاز واثارة الجدل». والاستفزاز لا يثير الجدل، وانما يثير العراك. ووصف الحداثة بأنها: «فن تحطيم الأطر التقليدية، والشخصية الفردية، وتبني رغبات



الانسان الفوضوية التي لا يحدها حد». وما كل الرغبات الحرام فوضوية. ويبدو ان للباحث الفاضل حساسية خاصة ضد الحداثة، فهو يحدثنا بأنَّ ما يسمى بالحداثة العربية: «وهم ليس فيه أدنى قدر من الحقيقة، فهي حداثة غربية مصطلحا ومفهوما، فكرا وابعادا ووسائل واهدافا، وهي تقوم على الفوضى واللاوعي واللاعقل وتغرق في كوابيس الاحلام والتخيلات المريضة.... الخ والناس أحوج ما يكونون الى نماذج يتعرفون من خلالها الى هذا النبت الشيطاني، اكثر من حاجتهم الى التعرف على نهد سمراء نزار، أو الى انشودة ظبية خميس عن الجسد، الذي تصدر عنه الشهقات والهمهمات، فالناس كلهم يعرفون الجنس، ولكنهم لا يعرفون الحداثة.

ومجلة «شعر» وعلى رأسها ابليس (أسف، ادونيس) ويوسف الخال، متهمة بدور محدد لترسيخ معنى الحداثة من حيث نقل الشعر الى الميتافيزيقيا، وقطع سبل اتصاله بالقارىء. وفي صورة مجملة، يحدثنا الكاتب الباحث بأن ادانة مجلة «شعر» شيء مفروغ منه اذ يقول: «وقد أفاض الباحثون في تحديد الدور الذي قامت به هذه المجلة، من حيث نشر (ثقافة الضباب)، وتقديم صورة زائفة عن العالم، واخفاء علاقة الغرب الاغتصابية بالوطن العربي

♦

الناقد استشهد بالشعر الجنسي أكثر مما استشهد بأعمال أي من الآخرين، وجعل مستمعيه يستنشقون عبير الحرام

♦

في أخطر مراحل تاريخه». ويشارك مجلة الشعر في ولوج باب الحداثة عن طريق الرواية التجريدية، عبد الرحمن الربيعي في العراق (الأنهار، الوشم) وفاضل الغزاوي في سورية (مخلوقات فاضل الغزاوي الجميلة ـ القلعة الخامسة) ـ وهو عراقي وليس بسوري ـ وعز الدين مدني في تونس (العدوان) وأحمد المديني في المغرب (زمن بين الولادة والحالم) وفي مصر نعيم عطية (المصباح ـ المرآة ـ ليل آخر) ومحمود عوض عبد العال (سكّر مر ـ عين سمكة) ومحمد الصاوي (اوديسا الصعود والهبوط والحب) ومحمد الراوي (عبر الليل نحو النهار ـ الجد الأكبر منصور).

وحين تصل لاهثا الى نهاية البحث وتحس بأنَّ الطوفان قد اكتسح الجميع ولم يستثن أحداً، وانَّ الكارثة شاملة ماحقة، وتوشك أن تصاب باليأس، يطلع عليك المؤلف بمفاجأة سارة تخرجك من الكابوس، اذ يحدثك بأن الله قد عوضك عن كل الادباء المعاصرين وبدَّلهم بآخرين خيرا منهم، لم يسمهم صاحب البحث، بل نعلم منه فقط ان الاتجاهات الفكرية في العالم العربي المعاصر التي أشار اليها، والتي وفدت من الفكر الغربي «برغم كل ما هيء لها من قوة الدفع، لم تستطع ان تقتلع تيار الفكر الاسلامي، أو تمنع دوره في تشكيل العقل العربي، والانسان العربي المنتمي لأصوله وتراثه، المتمسك بمصادر ايمانه الخالصة من البدع والضلالات».

حينئذ كان يجب ان يبدأ البحث، لكنه انتهى حيث كان يجب ان يبدأ. كان يجب ان يحدثنا الكاتب عن هذا التيار الذي صمد في وجه الهجمة الغربية، وعن أدبائه وكتابه ورموزه الفكرية، ومدى تأثير حركته الفكرية على الابداع. أليس هذا هو عنوان البحث؟ لكن المؤلف طرد النماذج السيئة ولم يقدم النماذج الخيرة، وقد ترك ذلك أسئلة حائرة.

فاذا لم يكن كل الذين ذكرهم من الكتاب قد أثَّر في تشكيل العقل العربي، والانسان العربي، فمن هم الذين أثَّروا فيه؟

واذا كان كل حصيلتنا التي نعرف من الكتاب والمبدعين، متهما بالتبعية للفكر الغربي، فأين هي نماذج هذا التيار الغالب؟ النموذج الوحيد الذي ذكره لشاعر مغربي يدعى محمد بن عمارة، كتب انشودة عن افغانستان لم أجد فيها ـ ربما لغبائي الشديد ـ ما يعلق بذهني.

والتيار التوفيقي الذي أشار اليه الباحث في مستهل البحث، والذي قاده رفاعة الطهطاوي والافغاني ومحمد عبده، ماذا حدث له؟ هل انقطع بعد وفاتهم؟ واذا لم يكن ذلك، فأين نماذجه المعاصرة؟ فهم أولى بالذكر من ظبية خميس أو محمد بن عمارة.

هذه أسئلة ستظل حائرة، حتى يخلع أستاذنا هدارة درع الفارس، ويتقمص دوره الرئيسي، والذي برع فيه أستاذا وناقدا حصيفا، دور الباحث والعالم الذي لا يطلق النعوت والأوصاف، فالاشياء في نظر العالم تستعصي على الوصف والتعميم، وأذن العالم صماء عن الهتاف والتصفيق. □

المحاربة والمحاربة

الحداثة والبديل

خـلـدون الشـمعـة



■ لا أحسبني سأتردد كثيرا عندما أصف البحث الممتع الـذي قدمه الدكتور محمد مصطفى هدارة ليكون ورقة العمـل في ندوتنا حول «الاتجاهات الفكرية في العالم العربي وأثرها على الابداع» بأنه خلافي او مثير للجدل. فدراسـة المؤثرات الخـارجية لا بد ان تكون في صميم منهجها ضربا من الخوض في علاقة ثقافة بثقافة اخرى او فلنقـل ضربا من المثاقفة Acculturation التي يتعين ان تستدعي معها ادواتها الاجرائية النقدية التي تتعلق بنظرية الأدب المقارن وما يتصل بها من استراتيجيات وطرائق برهان.

غير ان البـاحث آثر على ما يبدو ان يطوي كشحاً عن نظرية الأدب المقـارن مكتفيا بصـورة بانـورامية وشـوقية ومبسطة للأدب العربي الحديث باعتباره صدى او مجموعة اصداء للآداب الأوروبية في مراحل تاريخية متعددة بدلا من ان يبحث في المثاقفة من حيث هي المدخل لعملية «التـأصيل» المطلوبـة في أدبنـا الحديث، والتي طورت أجنـاسا أدبية لم تكن معروفة في الأدب العربي القديم كالرواية والقصة القصيرة.

وليسمح لي الدكتور هدارة ان اسوق في سياق التفكير في موضوع هذا البحث، التساؤل الجوهري التالي الذي يبدو انه غاب عن ورقة العمل والذي اعتقد انه لا يمكن دون طرحه البرهنة على جوانب من الصورة المتشائمة التي يرسمها لمعظم ما أنجزه الأدب العربي الحديث حتى الآن:

هل كانت المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي مؤثرات فكرية حقا تحولت الى ابداع فني ؟ أي هل كان الفكر الوجودي على سبيل المثال هو الذي فجر البعد الوجودي في الرواية العربية الحديثة ام ان الروايات الوجودية هي التي شكلت أحياناً عنصر التـأثير او أسهمت في بلورة الرواية العربية المتأثرة بالوجودية؟

وهل يمكن الحديث عن مؤثرات أجنبية دون تقديم براهين عينية موثقة تكشف عن آلية انتقال فكرة او صورة او مزاج فني من أدب الى أدب آخر؟

لقـد استعـاض البـاحث الكريم عن استراتيجيات البـرهان الخاصة بالأدب المقارن بجملة من الأمثلة غير المعللة، وذلـك لتدعيم وجهة نظر مسبقة يحملها حول الأدب العربي الحديث. فهو يؤكد في الصفحة العاشرة من البحث ان الشاعر السوداني التيجاني يوسف بشير لم يكن عارفا بلغـة أجنبية ولكنه كان أسير تيارات الفكر

هل يمكن الحـديث عن المؤثـرات الأجنبيـة في الأدب العـربي دون تقديم براهين موثقة؟!

◆

الغـربي وخـاصـة فلاسفـة العقـل الماديين وعلى رأسهم «هيوم»، ثم انه يقدم مثالا غير معلل بمحاجة فكرية او نقدية تتصل بالنقد المقارن، منتزعاً من ديوان «اشراقة» للتيجاني أرى انه يحتمل (في جملة احتمالات عديدة) ان يكون في واقع الأمر صياغة جديدة لطروحات الشك لدى شاعرنا المعري أكثر منه اقتباساً من فكر فيلسوف يجهل الشاعر لغته.

وهذا المثال بالذات يجعلني اكرر تحفظي على امكانية دراسة عملية المثاقفة بين الأدب العربي الحديث والفكر الغـربي دون التـطرق الى عملية موازية تتعلق بتـطور الأجنـاس الأدبية في الأدب العـربي الحديث. فالرواية والقصـة القصيرة والقصيدة في رأيي المتـواضـع لم تتأثر بالفكـر الغربي قدر تأثرها بالأدب الغربي. والفارق بين هذا التأثر وذاك واضح وجلي.

واذا كانت التيارات التي ماج بها الفكـر الغربي منذ القـرن التاسع عشر حتى الآن قد ولدت مذاهب أدبية تعبر عنها كما يقول الدكتور هدارة، لا يصبح أمرا من قبيل تحصيل الحاصل القول بأن المذاهب الأدبية ـ او فلنقل النماذج الأدبية العربية التي يسوقها في بحثه ـ هي بدورها حصيلة للفكر الغربي. أليس كذلك؟

ثم ألا يوافقني البـاحث على ان تركيزه على مضامين التيارات الفلسفية وتقـديمهـا كأسس للابـداع العـربي الحديث قد سهل له مهمة تنفير المستمع من سلبياتها، وكذلك سهل له مهمة الادانة الأخلاقية المسبقة للرواية العـربية الحـديثة دون براهين مقنعة، وهي الرواية التي أرى انها في جل نماذجهـا المعـترف بها نقـديا، حصيلة لتـأصيل الجنس الروائي في أدبنا الحديث، وهو تأصيل قائم على مبدأ التفاعل الايجابي الخلاق وليس التأثر الذي يعتمـد مبـدأ الانعكـاس الميكـانيكي، اكثر منها نتيجة للتغريب المفتعل او الاستلاب الثقافي او تقليد المغلوب للغالب على نحو ببغائي؟

وإذا انـتـقلنـا من مسـتـوى التعميم الى مسـتـوى التخصيص فان بعض الأسماء التي يقدمها الدكتور هدارة للتدليل على تأثير مذاهب غربية معينة، تبرهن على خطر نزعة اعتماد أسلوب القوائم السوداء التي هي اقرب ـ في بعدها الاجرائي على الأقل ـ الى مزاج الرقيب العقائدي المتشدد منها الى مزاج الناقد الحصيف المحب للأدب والذي عهدناه بالباحث الكريم. ففي معرض كلامه عن تيار الواقعية الاشتراكية يورد اسماء الروائيين حليم بركات وأديب نحوي من سورية وكـذلـك الروائي الفلسطيني توفيق فياض باعتبارهم قد تأثروا بالواقعية الاشتراكية. ولـو انه حاول ان يبرهن على ذلك بالعودة الى نتاجاتهم مباشرة لأدرك ان مشروعه متعذر بل غير قابل للبرهان. فحليم بركات الذي كتب (ستة أيام) و(عودة الطائر الى البحر) وأعمالاً روائية أخرى متميزة بعيد في حقيقته بعد السماء عن الأرض، عن هذا النوع الدوغمائي المتشنج من الـواقعية. كما ان الـروائي الفلسـطيني توفيق فياض (صاحب المفرزة ٨٨٧) روائي تسجيلي هو أقرب في أدائه الفني الى الفيلم الوثائقي منه الى الكاتب الملتزم بقوانين الواقعية الاشتراكية المرتبطة بقواعد حزبية صارمة.

وفي معرض الحديث عن الالتزام اود ان أشير الى ان الباحث يجزم في الهامش رقم (٢٦) من ورقة العمل الى ان سارتـر: «لا يؤيد الالتزام بالنسبة للأدب». وهذا ينـاقض قوله في الصفحة (١٤) من البحث: «كـان للوجودية بوصفها نزعة انسانية من ناحية وبوصفها داعية للالتزام وارتباط الأديب بقضايا مجتمعه تلازم مع الواقعية الاشتراكية».

والحق ان سارتر، كما هو معروف، يدعو للالتزام فيما يتعلق بالنثر بينما يرفضه في الشعر. كما ان نظرية الالتزام الوجودي كما يعرضها في كتابه «ما الأدب» مغايرة لنظرية الالتزام لدى الواقعيين الاشتراكيين.

وعندما يتعرض الباحث للرواية الوجودية يفترض مرة اخرى ان ثمة روايات وجودية عربية او متأثرة بالوجودية. وعندما يقدم ملامح فكرية من المذهب الوجودي يضع المستمع مباشرة في مناخ عقلي يتيح له تحقيق عملية غسل دماغ سريعة ينتقل على إثرها الى ادانة الأسماء التي يوردها في قوائم الأدب العربي الحديث المتأثر بهذا الاتجاه. ولكن المشكلة اننا باستثناء مطاع صفـدي وليلى بعلبكي في الرواية، وهما يشكلان مثالين منعزلين، لا نجد روائيين

وجوديين أو شعراء عربا متأثرين بالوجودية على نحو يمكن، عن طريق شد شعر النصوص، اعتبارهم أمثلة على حالة اغتراب متفاقمة وناتجة عن التأثر بمؤثرات غربية تستدعي قرع جرس انذار.

ولكن لماذا تكون هذه الوجودية التي يتحدث عنها الباحث مستوردة دائما؟ أليست قصائد قطري بن الفجاءة وطرفة بن العبد مفعمة بوجودية - اذا جاز استعمال مصطلح متأخر لوصف مرحلة ماضوية - قد تكون أشد حدة بكثير مما نلاحظه في بعض الأمثلة التي يوردها؟ من هنا تأتي ضرورة استخدام مناهج الأدب المقارن وسبر مسألة الصلة بين مفهومي الأدب القومي والأدب العالمي لدى البحث في مسألة المؤثرات.

نقطة أخرى تتطرق اليها ورقة الدكتور هدارة هي التعبير الجنسي الذي يقول انه يحتل مساحة مهمة في أدبنا العربي الحديث وانه جاء نتيجة لتأثير المذاهب الفكرية الغربية التي أشار اليها وأهمها النزعة الانسانية والرومانسية والواقعية والوجودية والداروينية والفرويدية.

وأنا اتساءل في هذا السياق الخلافي مرة اخرى: لماذا لا تكون بعض نماذج الأدب العربي القديم مصادر لهذا التعبير الجنسي؟

وعلى صعيد المصطلح النقدي الذي يعتمده البحث أود ان أشير الى انه لا يميز في كلامه عن الأدب الحديث تمييزاً واضحاً بين مصطلحين:

الأول هو الحداثة أي الـ Modernity .

والثاني هو الحداثة أي الـ Modernism .

ان هذا التمييز الاصطلاحي ضروري في رأيي من أجل فرز ما هو حداثة عربية منطلقة من اتصال بالتراث وقائم على مشروعية التجدد والتجديد التي هي من حق كل جيل وكل عصر، عما هو حصيلة لتأثر بالحداثية الغربية Modernism التي بدأت في اوروبا في نهايات القرن الماضي وقامت على الدعوة الى القطيعة المعرفية مع الماضي، وأصبحت الآن حداثة قديمة استدعت إيهاب حسن، الناقد الأمريكي الجنسية والمصري الأصل، لصك مصطلح ما بعد الحداثية Post Modernism لتوصيف الوضع الأدبي الراهن في الغرب قبل عقدين من الزمن.

أما على المستوى التطبيقي فان الباحث يتبنى رأي أحد الدارسين في قوله ان آراء أدونيس في الحداثة والثورة والتجاوز والهدم تصدر عن فكر ماركسي. فهل هي كذلك حقا؟ وهل يصمد هذا الحكم للتمحيص النقدي المتزن؟

من المعروف ان أدونيس حاول الاستفادة من بعض المرجعيات الماركسية لتمرير أفكاره لدى الماركسيين والمتأثرين بهم، الا ان السوريالية وليس الماركسية هي المؤثر الأشد بروزاً في نقده. وقد أصبح من المسلم به اننا اذا تقرينا المؤثرات الأجنبية فسنجد انه تأثر تحديدا بأفكار الفرنسية سوزان برنار في كتابها الضخم حول قصيدة النثر. وللشاعر العراقي سامي مهدي دراسة شهيرة ومتمكنة في هذا الموضوع اعتقد انها تبرهن بما فيه الكفاية على ما تقدمه من طروحات.

ومن النقاط المثيرة للاستغراب ان الباحث الكريم يشير الى ان رواد مجلة «شعر» كانوا منغمسين في تيار الواقعية الاشتراكية وفي حمى الحزب القومي السوري. فمن المعروف ان القوميين السوريين من ألد أعداء الواقعية الاشتراكية. وكتاب زعيمهم أنطون سعادة: «الصراع الفكري في الأدب السوري» يكرس فكرة صراع الأجيال وليس صراع الطبقات الذي تطرحه الواقعية الاشتراكية. فكيف أمكن الجمع بين هذا الماء وذاك النار؟

وأخيرا كنت اتمنى وأنا على وشك الانتهاء من قراءة هذا البحث الشيق والمثير ان أصل الى ما يعنيه الدكتور هدارة بالتيار الاسلامي في الأدب. فعندما يسوق قصيدة لشاعر مغربي مجهول اسمه محمد بن عمارة عنوانها: «أناشيد عائشة الأفغانستانية» يشعر المرء انه انما يقرأ قصيدة تنتمي الى الواقعية الاشتراكية في فترة الخمسينات. اذن أين خصوصية الاتجاه الاسلامي التي يتوقع المرء ان يكتشفها بعد المذبحة الفكرية التي كرستها ورقة العمل والتي أجهزت على معظم نماذج الأدب الحديث البارزة لكتاب نابهين من أمثال نجيب محفوظ والطيب صالح وجبرا ابراهيم جبرا وسهيل ادريس؟

وهل من المعقول التنكر لأعلام الشعر الحديث وابداعاتهم مقابل ابراز قصيدة لأحد الناشئة من الذين ما زالوا يحبون على الرصيف باعتباره يمثل «البديل»؟

وهل يمكن لشعر يقول:

«بين الطلقة والطلقة

فقد الامبريالي الأشقر خطط توسعه

وبلادة وبلادة...»

ان يكون أفضل من نموذج بدائي وساذج من نماذج الواقعية الاشتراكية التي نكب بها الأدب العربي الحديث في الخمسينات، والتي يقول أحدها:

«سبحانك..

سبحان المعطي

يا خالق حلف الأطلنطي!»

وهل من الأمانة في شيء، الكيل بمكيالين مختلفين: ادانة النزعة الجنسية لدى الشعراء المتمكنين، وتكريس هذه النزعة في نموذج يعتبره الدكتور هدارة اسلاميا رغم قول محمد بن عمارة الشاعر الذي تتبناه الورقة وتجعل من حبته قبة، بالحرف الواحد:

«أحببنا امرأة كالقات

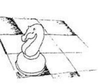
تدلت في ليلة جوع جنسي

من شجرة هذا الوطن المنفي..؟..»

هذا النموذج لا يستحق التعليق الا انه يؤكد في السياق الذي وضع فيه على الأقل، على ان تجربة العرب الخصبة مع الثقافات الأخرى، بدءاً من صدر العصر الأموي، وهي تجربة برهنت على ان الحضارة خلاسية في طبيعتها، ينبغي ان تجعلنا أشد ثقة بأنفسنا. فالمثاقفة لا يمكن ان تؤذن بنهاية الأدب العربي وانما ستكون بالضرورة سببا من أسباب خصوبته المتجددة. □



عمر الدقاق



■ جمهور الكاتب، أديباً كان أو خطيبا، شاعرا او روائيا، جمهور ضخم عريض يضارع جمهور الزعيم الروحي أو القائد السياسي، بل قد يفوقه تأثيرا، ويكون صوته أعلى وأذيع، وذلك بحكم خلابة أدائه، وقدرته على الخلق والابداع، ودرايته بمسالك التأثير وطرائق التعبير. ومن هنا تتجلى أهميته كما تتجلى خطورته.

أما العلاقة بين الأديب والسلطة فكانت في غالب الأوقات مضطربة وشائكة. والحاكم قلما يرى في الأديب والشاعر والخطيب والكاتب سوى تابع من أتباعه وأداة في ادارته، على حين يعتقد هذا الأديب او الكاتب انه غير ذلك وفوق ذلك.

ونتيجة لهذا التباين في المفاهيم كثيرا ما يغدو الكاتب والسلطة على طرفي نقيض، ويصبح كل منهما في واد. وقد تتعارض المواقف فيؤدي الأمر بينهما الى التصادم، وعندئذ يكون الكاتب في نهاية المطاف هو الطرف الخاسر، ولكنه في مقاييس القيم والمبادىء هو الظافر. واذا قدر لهذه العلاقة بين الأديب والسلطة ان تكون بارئة من هذا الصراع في بعض الأوقات فمرد ذلك الى سببين، فإما ان تكون السلطة واسعة الأفق تحترم الفكر وتقر بفضل القلم، وإما ان يوطن الأديب نفسه على السير في ركاب السلطة وتلوين مواقفه تبعا لتقلب الأحوال.

وتراثنا العربي الحافل مثقل بعوالق كثيرة التصقت به عبر الزمن، ولا بد للفكر النافذ المستنير من ان يدأب في اظهارها ويجد في تقويمها، ولو قاده ذلك الى حقائق مرة، اذ لا نفع من ايمان أعمى كإيمان العجائز، ولا جدوى



من خدر لذيذ زائف يغدو فيه المرء كذي جرب يلتذ بالحك جلده.

من هذا القبيل ما تورده أسفار تاريخنا القديم من خبر غزو ابرهة الحبشي لأرض العرب وأنه قصد - فيما يروى - الى كسر شوكتهم وتدمير كعبتهم ليحول عنها الحجيج الى بلده. ويروى في سياق هذا الخبر أن قبائل العرب هبت امام الخطر الداهم وتنادت للدفاع عن بلادها ومقدساتها. وحين دعي عبد المطلب بن هاشم احد سادات قريش لقتال العدو الغازي قال ببرود ولا مبالاة: «ان للكعبة ربا يحميها اما انا فلي غنمي ارعاها»، ثم مضى في طريقه.

مثل هذا الموقف، وان انتزع اعجابنا صغارا، فليس بوسعه ان يحتفظ بألقه امام أعيننا كبارا، لا لأنه مغاير لمفاهيم عصرنا فحسب في صدد مناضلة المحتلين والتصدي للغزاة الطامعين، بل لأنه مغاير ايضا للقيم العربية الأصيلة التي تأبى الضيم وتأنف العار، اذ العرب كما صورهم الشاعر الحماسي:

قوم اذا الشر أبدى ناجذيه لهم   طاروا اليه زرافات ووحدانا

كذلك لأن هذا الموقف مغاير أيضا للقيم الاسلامية الرفيعة التي تحض على الجهاد في سبيل الله واعلاء كلمته وحماية بيته الحرام، (ومن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم[١]).

ومن هذا القبيل كانت ملامح عظمة خالد وصلاح الدين وسيف الدولة وعبد الرحمن الداخل بأعمال البطش بالخصوم وارهاق الناس.

على ان الحال قد يجري في هذا المجال وفقا للقاعدة التي تقرر ان الحسنات يذهبن السيئات، فينسى الناس الكثير من الملامح القاتمة في الصورة وهم في غمرة انبهارهم بجلائل الاعمال.

غير ان الأمر يبدو على صعيد الأدب وفي رحاب الفكر اكثر بروزاً وأشد وطأة لأن حملة القلم بطبيعة تكوينهم يتعاملون مع المثل والقيم والمبادىء، إن لم يكونوا هم في معهود الأمور دعاتها والمبشرين بها وحملة لوائها.

والأدب العربي ايضا - على غزارته وغناه - يشكو من قروح جمة لا بد للناقد من ان يبرزها ويكشف عن حقيقها، ولو الجأه ذلك الى قشع الهالات الزاهية التي انسجت حول اصحابها. وهكذا فان بعض أعلام الادب يبدون في حقيقة جوهرهم صغارا من حيث كانوا يتراءون للناس كبارا. ومن هؤلاء ايضا من كان ذا منزع مثالي او منحى خلقي او وازع ديني، ولكنه في أحوال معلومة هانت عليه نفسه، واضطرب ميزانه، فهبط الى حضيض الدنايا. واكثر ما يكون من هؤلاء حين ينغمرون في حمأة السياسة ويستمرئون نشوة الحكم ويدورون في فلك السلطان، فاذا هم يبدون وكأنهم خرجوا من نفوسهم وبدلوا جلودهم.

على ان السقطة تغدو أشد وطأة حين يكون الكاتب كبيرا والأديب مشهورا ومن قبل طاب المقام لشاعر العراق معروف الرصافي في ربوع فلسطين، وظل حينا من الزمان ينعم بصحبة اعلام الأدب فيها وتقدير جمهرة مثقفيها، حتى حدث ما حدث ذات يوم من أيام السنة ١٩٢٠ في القدس حين ألقى استاذ اسمه يهودا محاضرة تاريخية ذكر فيها ملامح حسنة من حضارة العرب وفضلها على الغرب. وحين فرغ يهودا من محاضرته قام

هربرت صموئيل المندوب السامي البريطاني في فلسطين وألقى خطابا عزف فيه على الوتر نفسه، فأشاد بالأمة العربية وأجزل لعرب فلسطين الوعود عبر سياسة بريطانية جديدة منصفة. فاستبشر بعض الحاضرين وجلهم من العرب خيرا بما سمعوه من فم اليهودي وفم الانكليزي، واذ ذاك اعتلى الرَصافي المنصة في بهجة غامرة فأشاد في كلمة نثرية بالمحاضر اليهودي وبالخطيب الانكليزي، وألقى بعدها قصيدة في واحد وثلاثين بيتا قال فيها:

خطاب يهودا قد دعانا الى الفكر   وذكرنا ما نحن فيه على ذكر
ولسنا كما قال الأُلى يتهموننا   نعادي بني اسرائيل في السر والجهر
وكيف وهم أعمامنا واليهم   يمت باسماعيل قدما بنو فهر
وأني أرى العربي للعرب ينتمي   قريبا من العبري ينمى الى العبر
هما من ذوي القربى وفي لغتيهما   دليل على صدق القرابة في النجر

ثم التفت الى المندوب السامي بوجه باش منهيا قصيدته:

وها أنا قبل القوم جئتك معلنا   لك الشكر حتى أملأ الأرض بالشكر

وما من ريب في ان قصيدة الرصافي التي بدت في حينها ناشزة خطيرة تعد في مرآة الجيل العربي اليوم اكثر نشوزا وأشد خطورة. ومع ذلك نقول ان العرب لم يكونوا يأبون العيش بسلام مع اليهود باعتبارهم طائفة دينية، شأنها في ذلك شأن الطوائف الأخرى. وأبيات الشاعر تنم على رغبة سليمة صادقة لدى العرب في معايشة سائر الملل، والرصافي لا يعدو فيها ترديد بعض الأفكار العلمية التي كانت سائدة في فقه اللغة وسائر الدراسات اللسانية المقارنة، وقد تنم الأبيات من جهة اخرى على منزع انساني في نظرة الشاعر الى الحياة، وبرغم هذا لا بد من القول ان الرصافي قد خدع بكلمات معسولة لحاكم بريطاني ومحاضر يهودي، فابتهج لتوه وأخذته النشوة والحمية، ولم يكن يعلم لسذاجة وعيه وقصور نظره انه انزلق الى حمأة الانحراف القومي. ولكن هل كان الرصافي وحده المخدوع؟ المخدوعون في واقع الأمر كانوا قادة العرب الاغرار أنفسهم.

لقد اثارت قصيدة الرصافي سخط عرب فلسطين، ونقموا على صاحبها، ثم ازداد سخطهم وتضاعف غضبهم حين امر المندوب السامي صموئيل بنشر القصيدة في جميع صحف القدس.. وكان طبيعيا ان تظهر في بعض الصحف الفلسطينية ردود نثرية وقصائد هجائية تتناول الرصافي بالذم والتقريع، ولم يعد بوسع الشاعر البقاء هناك، فرحل عن البلاد، وكان في جملة تلك الردود المنددة قصيدة للشاعر اللبناني وديع البستاني، وهو المعروف بترجمته رباعيات الخيام. فقد تصدى للرصافي بقصيدة معارضة قال فيها:

خطاب يهودا ام حجاب من السحر   وقول الرصافي ام كذاب من الشعر
انؤمن في بلفور بعد محمد   وعيسى وموسى، والوزير من الوزر

وفي ذلك الحين، بل قبله ايضا كانت لأحمد شوقي سقطات كبيرة بسبب ضمور وعيه وقلة تمرسه بجليل الأمور وخطير الأحداث، فعلى حين كانت الأقطار العربية تعاني من وطأة الاستبداد العثماني، وأحرار العرب في السجون والمنافي، كانت قصائد شوقي تدوي في مدح السلطان المستبد عبد الحميد وتشيد بعدله وخدمته للاسلام. ولعل من الانصاف القول انها كانت غشاوة على عيني شوقي في قصور رؤيته للواقع السياسي عهدئذ، وتوهمه ان السلطان التركي المتربع على عرش الاستانة ما هو الا نموذج صالح من الخلفاء الراشدين يتوجب على العرب والمسلمين ان يمحضوه طاعتهم وولاءهم.

ومع أننا نعتز بكثير من روائع شوقي في شعره الوطني والقومي ولا سيما في مرحلة اكتهاله وسداد رؤيته ونضج وعيه، الا انه يصعب علينا ان ننسى موقفه الغريب من ثورة شعبه على الطغيان بقيادة احمد عرابي، فحين اخفقت ثورة ١٨٨٢ رائدة ثورات مصر في العصر الحديث، أنزل زعيمها من على صهوة جواده ونفي بعدها بضعة عشر عاما الى سيلان. ثم حين عاد الزعيم عرابي الى وطنه سنة ١٩٠١ وقد صار شيخا متهدما، نظم احمد شوقي آنذاك قصيدة، لم يواس فيها زعيم بلاده، ولم يأس جراح قومه، ولكنه ذم القائد الكبير بل شتمه اذ قال في مطلع أبياته:

صغار في الذهاب وفي الاياب   أهذا كل شأنك يا عرابي؟

يا لها من شماتة، وأي شماتة! ونحن لا نود هنا ان نقول في شاعرنا الكبير ازاء هذه السقطة الكبيرة اكثر من عبارة شوقي ضيف وهي ان الشاعر شوقي (لم يخجل ان يرمي البطل وهو صريع).

ويبدو ان احمد شوقي شعر بعد حين بانحراف موقفه ومجافاته لمشاعر المصريين فأسقط هذه القصيدة من الطبعات التالية لديوانه (الشوقيات).

كذلك كان من أمر شاعر مصر حافظ ابراهيم ما هو اسوأ قولا وأشد انحرافا، فقد كان بعض رجال القلم والفكر يكنون للانكليز ورقيهم وديمقراطيتهم مشاعر مفعمة بالاعجاب بلغت حد الانبهار، لقد ماتت فكتوريا ملكة بريطانيا، الدولة التي تحتل بلاد الشاعر وتذيق المصريين الويل، فاحزنه المصاب ونظم في رثائها قصيدة أشاد خلالها بنبل سجاياها وكرم خصالها، وكان شاعرنا بالغ اللطف حين حرص على تقديم تعازيه منظومة مقفاة الى الشعوب البريطانية، كذلك لم يتخل شاعر النيل عن واجبه وتلطفه قط، فبادر الى تهنئة الملك الجديد ادوارد السابع باعتلائه العرش وأغدق عليه آيات الحمد والثناء دون حساب، في مثل قوله:

اذا ابتسمت لنا فالدهر مبتسم   وان كشرت لنا عن نابه كشرا

ونحن نتساءل عما اذا كان شاعر النيل قد سأل نفسه حين فرغ من نظم قصيدته متبرعا متطوعاً، هل الانكليز هم الذين سوف يقرأون تعازيه، وهل ملكهم ادوارد السابع هو الذي سوف يتلقى تهانيه؟ لا ريب ان شاعرنا كان يدرك ذلك ويدرك في الوقت نفسه ان اهله وعشيرته وبني جلدته من المصريين وسائر العرب هم وحدهم الذين سوف ينكبون بهذه الكلمات الجائرة والقوافي الغادرة.

ولو ان حافظ ابراهيم اكتفى بنظم قصيدة واحدة من هذا الشعر لعذرناه وقلنا لعلها كانت منه نزوة عارضة او ربما هي سقطة عابرة، غير ان قريحة شاعر النيل أبت الا ان تتدفق في المسار الوطني المضاد، وهكذا طلع على شعبه الصابر بقصيدة أخرى من هذا القبيل، أشاد فيها بالانكليز الذين ◁

الأدبـــاء

بعض أعلام الأدب يبدون في حقيقة جوهرهم صغارا من حيث كانوا يتراءون للناس كبارا. هانت عليهم أنفسهم، واضطربت موازينهم، فهبطوا الى حضيض الدنايا.

◄ ملأوا الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا:

أنتم أطباء الشعوب وأنبل الاقوام غاية
اني حللتم في البلاد لكم من الاصلاح آية
وعدلتم فملكتم الدنيا، وفي العدل الكفاية

ولكن متى نظم حافظ هذه الاشعار؟ لقد نظمها وجهر بها ابان تلك الحرب العالمية الطاحنة، حين كان شعبه يعاني الأمرين من وطأة الاحتلال، والمصريون وقتئذ يمنون أنفسهم باندحار الانكليز امام بأس الالمان، عساهم يحصلون على الاستقلال وينعمون بالخلاص، أجل لقد نظم حافظ اشعاره، هذه وامثالها في تلك الايام الصعبة حين كانت ايضا ارهاصات ثورة مرتقبة تتلامح بين جوانح احرار مصر، انها ثورة ١٩١٩.

وفي العراق وعلى ضفاف دجلة، لم يكن انحراف عدد من الشعراء اقل مما كان عليه في وادي النيل، فالشاعر جميل صدقي الزهاوي الذي تبجح يوما برفضه قبول منصب شاعر في بلاط الملك فيصل الأول بن الشريف حسين عام ١٩٢٠ ترفعا منه وإباء، لم يلبث بعد حين ان غاض ماء الحياء من وجهه، فراح يعبر عن غرامه بالذين يحتلون وطنه ويقول بصراحة لا يحسد عليها:

أحب الانكليز واصطفيهم — لمرضي الاخاء من الانام
جلوا في الملك ظلمة كل ظلم — بعدل ضاء كالبدر التمام

أما نحن فلا حيلة لنا في أن نجادل الشاعر في حبه الغامر للانكليز، اذ لا جدوى - فيما هو معهود - من ثني المحبين عمن يحبون، ما دام للعشاق منطقهم ولهم فيما يعشقون مذاهب، غير ان ما يغيظنا ويثير حفيظتنا ان يطالبنا الشاعر المعلم بأن نعي ونتبصر، فنقتدي به ونهيم مثله غراما بحب الانكليز. وذلك حين يقول:

تبصر أيها العربي واترك — ولاء البعض من قوم لئام
ووال الانكليز رجال عدل — وصدق في الفعال وفي الكلام

وكانت ثمة نفوس مريضة في العراق تنحو هذا المنحى الزري، فقد دفع النفاق والملق شاعرا اسمه حسن حيدر الى أنه راح يمكن في البلاد للحكم المتسلط من خلال الوصي عبد الاله والملك القاصر فيصل الثاني، معتبرا كل معارضة لهما كفرا عميقا:

فمن عادى الوصي وشبل غازي — فقد عادى - بلا شك - محمد

وكم هي بليغة هذه الجملة الاعتراضية في قوله (بلا شك..)

وعلى صعيد آخر من دنيا العرب كانت ربوع الشام تغتلي كالبركان. وحين غزا غورو سورية وداست مدرعاته اجساد المقاتلين الشهداء في معركة ميسلون، واندفع اثر ذلك الى دمشق، انتشى الشاعر المهجري مسعود سماحة بذلك النصر العظيم، وراح يتغزل بعلم الاحتلال في فرح غامر:

غورو، فتحت قلوبنا وحللتها — سهلا، وأنت القائد الفرد الجري
فمثلث الالوان يرسل نوره — لأخي الوفاء، وناره للمزدري

وبعد حين قصير انطلقت ايضا من الساحل السوري حنجرة الشاعر ادوار مرقص معددا مآثر فرنسا في وطنه:

كم من يد لفرنسا في مرابعنا — وفي جميع الورى تصبي المحبينا
وكيف ننكر فضل الانتداب لهم — على حمانا - ولسنا العمر - طاغينا

ومن عجب ان يكون نزول زوجة الجنرال الفرنسي (ويغاند) الى احد أسواق بيروت لتشتري ما تحتاج اليه مدعاة لدهشة الشاعر الياس فياض، فقد بهره تواضع تلك المرأة التي نزلت او تنازلت بلحمها ودمها، الى مستوى الناس، فنظم يومذاك قصيدة مدح عصماء في ذلك الحدث الكبير قال فيها:

يا يوم ضج السوق من عجب وقد — نظروا به امرأة أتت تتسوق
عرفوا بها امرأة العميد فراعهم — ذاك الجلال به الوداعة تحدق

وقفوا حيارى صامتين وكلهم — متأمل فيما يرى متعمق
أعقيلة الجنرال تسعى مثلما — تسعى النساء العاملات وتعرق
ما صدقوا اسماعهم فيما مضى — حتى رأوا بعيونهم وتحققوا

وما من ريب في أن من يرى هذا الرأي في امرأة الجنرال فلا بد من أن يجد في الجنرال نفسه نعمة وفي احتلال جيشه للوطن بركة.

وكيف تستسيغ عقولنا وأذواقنا في هذا العصر الحديث مبالغات ممجوجة مضى عهدها، ولكن بعض الشعراء ما زالوا يجترونها حين يلصقون افضل النعوت بأولي الأمر الذين لا يمتلكون من السجايا ما يستأهلون به الحمد. لقد انبرى الشاعر محمد عبد الغني حسن لمدح ملك مصر وخاطبه بقوله:

عمر بن الخطاب كان اماما — لم يطفف في الأمة المكيالا
انت اشبهته وزدت عليه — ولقد تشبه الرجال الرجالا

انها لموازنة عجيبة حين يضع شاعر في كفتيه هذين الفاروقين، فترجح كفة الملك فاروق وتشيل كفة عمر الفاروق.

على ان خط الانحراف في ادبنا الحديث لم ينقطع، فقد استمر على هذا الغرار في ادبنا المعاصر، ثمة كتاب وشعراء عاشوا في غمار عصرهم المتفجر ولكنهم لم يستطيعوا التماسك فتضعضعوا وضلوا سواء السبيل، وكان ان شاهت رؤيتهم، فتراءى لهم البياض سوادا والسواد بياضا. لقد أطال الشاعر صالح جودت التسبيح بحمد جمال عبد الناصر ودأب على الاشادة بعظمته وبفضله عليه وعلى بلاده، وحين مات هذا الزعيم رثاه صالح جودت بقصيدة قال فيها:

وانحنينا بعد ان كنا به — نرفع الرأس ونمشي الخيلاء
أيها الباكون في نكستنا — هذه النكسة أولى بالبكاء
لو سئلنا فدية في دمه — لافتدته كل نفس بالدماء
كان كالاهرام مجدا وعلا — كان كالنيل انطلاقا ووفاء
كان كالسد شموخا وندى — كان كالأزهر طهرا ونقاء
ورعى العلم وحيا أهله — وحباهم بأكاليل الثناء
واصطفاه الله للعرب فما — كان إلا خامسا في الخلفاء

وبعد نحو عامين ونصف من هذا الكلام في اثر وفاة الزعيم العربي وفجيعة العرب بفقده، انعقد مؤتمر الادباء العرب العاشر ومهرجان الشعر الثاني عشر في عاصمة الجزائر، فوقف الشاعر صالح جودت نفسه بلحمه ودمه والقى قصيدة في جمال عبد الناصر ايضا، ولكنه قال فيها:

وكم خبرنا الجهاد قبلا بكل — ألوانه الدعية
من اعتقال الى انفصال — الى أحاديث منبرية
ومن خطاب الى سباب — الى انتحال للعنترية
ومن خداع الى اندفاع — بغير عقل ولا روية
ومن صراع الى ضياع — الى وداع للوحدوية

فأين هذا القول من ذاك، وهل يعقل ان تخرج هاتان القصيدتان المتناقضتان من قريحة شاعر بعينه، ثم هل يعقل ان ينقلب عبد الناصر في نظر الشاعر من بطل عظيم الى جلاد لئيم، دأبه الاعتقال والسباب والخطب العنترية، ويغدو مندفعا طائشا بغير عقل ولا روية، ثم يرتكب جريمة الانفصال ويضيع الوحدة العربية... وكيف يكون هذا الرجل ايضا عند الشاعر نفسه زعيما فذا رفع رأس العرب عاليا وأنه يستحق ان يفتدى بالدماء وانه يطاول في عظمته الهرم وفي فضله النيل وفي شموخه بناء السد وفي طهره صرح الازهر، وانه راعى العلم والعلماء واخيرا خامس الخلفاء الراشدين.

ولكل امرىء رأيه في النظام السياسي الذي يعيش راتعا في نعيمه او شقيا بجحيمه، غير ان ما يطالب به الكاتب والشاعر هو شمول الرؤية ووحدة الموقف، اما ان يقول الأديب الشيء وضده معا، وان يلبس لكل حالة لبوسها، فهذا هو الانحراف او التذبذب، وكلاهما مرفوض على صعيد

الفكر السديد، بل على صعيد الخلق القويم. ولو ان مفكرا او كاتبا آثر الصمت في ظل حاكم جائر واتخذ من ذلك تقية، ثم نطق بيا كان يعتقد وانفجر بركان سخطه بعد رحيل ذلك الحاكم، لما كان في ذلك ما يستحق اللوم ويستوجب الادانة.

ولكن مسار الانحراف على الصعيد الفكري والقومي يغدو أشد خطرا وخطورة حين يتصل الأمر بقضية هوية الأديب وانتمائه. لقد استشرت الاقليمية الضيقة في مصر منذ عشرينات هذا القرن وتجلت في اعتبار بعض المصريين أنفسهم أحفاد الفراعنة، فغدا لآمون ورمسيس وخوفو وايزيس.. رنين سحري في النفوس غطى على خالد وعمرو والمأمون وصلاح الدين. وراح بعض الباحثين يرون ان الوجود العربي في مصر الذي امتد اكثر من ألف وثلاثمئة عام وجود طارىء، وقالوا ان العرب غزوا مصر فهم محتلون، وفي ذلك يقول مرقص سميكة: (إن مصر تعرضت لغزوات الفاتحين من أحباش ويونان، وفرس ورومان، وعرب وترك وافرنج... ولكنها احتفظت بشخصيتها المصرية). وقال: (لقد مضى على مصر أكثر من ألفين وثلاثمئة سنة منذ ما فقدت استقلالها بانتهاء حكم الفراعنة). ثم مضى من بعده محمد عبد الله عنان على هذا المنوال فقال: (انه من الخطأ البين ان تنتظم مصر في سلك البلاد العربية اذا تعلق الأمر بالناحية القومية)، ثم قال (ان مصر ورثت الاسلام واللغة من غزاتها ولكنها لم تكن عربية قط).

وفي الوقت نفسه تجاوبت في لبنان والمهجر أصوات مماثلة تنزع عن سورية سمات العروبة، ففي الولايات المتحدة الاميركية تنادت جماعة من المغتربين السوريين واللبنانيين فألفت لجنة اسمت نفسها (لجنة تحرير سورية ولبنان). وكان جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة من أبرز اعضائها. وقد طالبت لجنة التحرير هذه (بأن تقوم في سورية حكومات محلية تحت رعاية فرنسا وحمايتها). وأصدرت اللجنة، تأييدا لنزعتها، بحثا تاريخيا حاولت ان تثبت فيه ان السوريين هم من أصل سرياني فينيقي مع خليط يوناني وروماني وعربي. ورفعت لجنة تحرير سورية ولبنان ايضا مذكرة الى مؤتمر الصلح في جنيف جاء فيها: (ان السوريين ليسوا بعرب، اما اللغة العربية التي يتكلمون بها فقد اضطرهم الفاتحون الى استعمالها..).

ويندّ من السودان صوت ناشز يردد هذه النغمة ويزعم ايضا ان الشعب السوداني ليس بعربي، لقد نشر ادريس سالم من جامعة الخرطوم مقالة تساءل فيها عن ماهية الثقافة السودانية، أهي عربية الجذور ام زنجية الجذور؟ ثم أجاب المنظر السوداني دون تردد ولا عناء: (القضية هي أننا عشنا زمنا طويلا لا نعرف هويتنا الثقافية... وعدم فهمنا لمكونات ثقافتنا جعلنا نركن الى خدر لذيذ لنغمة سهلة بأننا عرب، ثم قادتنا احلامنا تلك الى وادي الضياع، وقد آن لنا ان نصحو) ثم حسم القضية على الفور بكلمات جازمة نزقة (ما نحن بعرب ولو كره المكابرون ولا يضيرنا هذا شيئا).

ومن الغريب ان تطل هذه النزعة المتحللة من العروبة برأسها عبر قلم هذا الكاتب بعد اكثر من نصف قرن من ظهورها في وادي النيل، وبعد ان انحسرت بغياب دعاتها ورحيل اعلامها.

* * *

واذا عطفنا البصر نحو صعيد آخر غير عربي، هالنا ان نواجه أسماء لامعة في الأدب العالمي ومعروفة لدى مثقفي الأمم على نطاق واسع، فاذا هي تنحرف الى مواقع لا تليق بها، وتنجرف الى مواقف لم تخلق لها. وبوسعنا ان نذكر في هذا الصدد شاعرا كبيرا مثل كيبلنغ يبارك سيطرة الانكليز على المستعمرات في ربوع الشرق ويتباهى بأنه شاعر الامبراطورية البريطانية، ثم يقذف مسامع العالم بكلمته المدوية وباستعلاء عنصري قائلا: (الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا).

ثمة كتاب وشعراء عاشوا في غمار عصرهم المتفجر، ولكنهم لم يستطيعوا التماسك فتضعضعوا وضلوا سواء السبيل



ومن هذا القبيل من النزوع الى التسلط على الشعوب المقهورة والهيمنة على المستضعفين من البشر ما طلع به على الملأ (لامارتين) الشاعر الرومانسي الرقيق، ففي اثر زيارته لربوع لبنان وبعض أقطار شرقي المتوسط ألف هذا الشاعر الفرنسي كتابا أسماه (رحلة الى الشرق)، واقترح فيه تقسيم أجزاء الامبراطورية العثمانية في حال سقوطها وجعلها من نصيب الدول الاوروبية - وهي في معظمها بلاد عربية، وفي هذا الصدد يقول: (ان هذا الحق حق السيادة الاوروبي يتيح للغرب الاقامة في هذه البلاد والنزول بشواطئها لتقام عليها مدن حرة او مستعمرات اوروبية او مراكز تجارية، حيث تمارس كل سلطة حمايتها على كل بلد بواسطة جيش له مهمة تمدينية..)

أهذا حقا كلام شاعر مبدع؟ ولكن مما يؤسف له انه كلام لا يختلف عن كلام متطرفي الحركة الاستعمارية وغلاة الصهيونية والعنصرية.

على أنه اذا كان في موقف كيبلنغ البريطاني ولا مارتين الفرنسي ما ينطوي على ولائهما تجاه دولتيهما المتسلطتين في عصر التوسع الاستعماري في القرن التاسع عشر، فكيف نجد مسوغا لأدباء كبار يعيشون في غمار اواخر القرن العشرين، قرن الثورات التحررية، بل يدينون فوق ذلك بالعقيدة الاشتراكية وقيمها الانسانية... هذا ما كان من أمر العديد من الأدباء السوفييت، ايفتوشنكو، وكليموف، وريباكوف وايتماتوف وغيرهم من الماركسيين المعهودين والتقدميين المزعومين. لقد قام هؤلاء في اوقات متقاربة أو متباعدة بزيارات ودية لاسرائيل، هذه الدولة الديمقراطية.. زيارات صدمت مشاعر العرب وأصابتهم بالخيبة والمرارة.

كانت آخر حلقة الآن في سلسلة هذه الزيارات المؤسفة هي زيارة جنكيز ايتماتوف لاسرائيل في صيف ١٩٨٩، زيارة ما زالت تثير الدهشة والاستغراب في الاوساط الثقافية العربية. ومتى؟ في زمن الانتفاضة وقمع الانتفاضة، حين يأخذ سفك الدم الفلسطيني شكل طقس يومي عادي. لقد عرف المثقف العربي ايتماتوف وقرأه باعجاب وتقدير، (فلماذا يبيع هذا الكاتب السوفييتي جمهورا واسعا عامله بود وتضامن عاليين، من أجل قارىء اسرائيلي لا يتنفس الهواء الا اذا تنفس معه العنصرية والعدوان؟). ما معنى أن يبادر كاتب انساني دأب على ادانة الظلم والاضطهاد في أعماله الى زيارة بلد الظلم والقهر؟ اي سبب حفز داعية الحرية ونصير المستضعفين الى لقاء اساطين البطش، ومقابلة اسحق شامير، ليبدو معه في صورته مصافحا او مباركا اليد التي لا تكلّ ولا ترتعش من ذبح اطفال الحجارة في مطلع كل شمس؟ لقد تناقلت وكالات الانباء ان اوساطا يهودية غير رسمية قامت بتزكية عدد من أصدقائها الأدباء وفيهم انيس منصور وجنكيز ايتماتوف ورشحتهم لنيل جائزة نوبل للآداب عن عام ١٩٨٩.

أفلا يحق لنا، حين نعجز عن العثور على مسوغ مقنع لهذه الزيارة الحميمة ان نتساءل ونطيل التساؤل: لماذا لم يقم هذا الاديب الكبير بزيارة البلاد العربية، وفي بلاد العرب قراؤه ومترجموه ومحبوه، وما أكثرهم. فماذا يبتغي ايتماتوف اكثر من ذلك، وهذه منية كل أديب؟

كذلك من حقنا ايضا ان نظن ان جنكيز ايتماتوف - وهو العارف بنفوذ الصهيونية في بلاد السويد - حرص على ان يستجدي الذين يمتلكون التأثير ◁

في ردهات ستوكهولم. ولكن يبدو ان الدفع كان أقوى تجاه مرشح آخر وجدت فيه الصهيونية الأديب الأجدر، لا لأنه أرقى ابداعا وأفضل عطاء، بل لأنه يمتلك صفة ميزته على ايتماتوف، ذلك هو الأديب الاسباني (كاميليو خوسيه سيلا)، ألا يكفي هذا الاديب المتوسط الموهبة ان يكون رئيس جمعية الصداقة الاسبانية ـ الاسرائيلية حتى تأتيه جائزة نوبل تحبو نحوه وتنقاد اليه، فلا تصلح إلا له ولا يصلح الا لها. . . أما ايتماتوف، فأغلب الظن أنه امتعض لفوات الجائزة، ولكنه غير قانط من رحمة أصدقائه في اسرائيل، فهو مدرك أنهم قادرون على دفعه نحو هذه الجائزة العالمية السخية، ان لم يكن اليوم فغدا، وإن غدا لناظره قريب. . ولكنه أمر محزن حقا. .



* * *

وبعد، قد يقال ـ ومجال القول عادة واسع ـ إن هؤلاء الكتاب والشعراء ما هم الا بشر، بشر جبلوا من لحم ودم، وانهم تبعا لذلك قد يخطئون وقد يصيبون وليس عليهم من لوم فيما يقولون، أو حرج فيما يفعلون. ومثل هذا الرأي قد ينطبق على الحكام، فتكون للحاكم هفوات أو نزوات، غير أننا نقول: اذا كانت المكيافيلية مبررة احيانا لدى السياسي، فهي مستهجنة بصدد الكاتب. وهكذا فان للاديب او الشاعر أو الروائي شأنا آخر، بل انه يكاد يكون من طبيعة اخرى اكثر انسانية، ففي رحاب ذهنه الحر تجول الفكرة النيرة، وفي حنايا نفسه المرهفة تغتلي العاطفة النبيلة، وعلى طرف قلمه النظيف تفيض الكلمة الشريفة. ان كل منطق تبريري لانحراف الاديب قولا وعملا قد ينطوي على خطر داهم في مجال النقد، بل هو أشد وطأة من انحراف حملة القلم وارباب الكلمة، لأن مثل هذا المنحى انما يسعى الى ان يمكن للضالين في أرضية الفكر ويرسخ أقدامهم في ساحة الأدب، كما يعطيهم شرعية المرور الى داخل النفوس ليبلبل ذهنها ويوهن عزيمتها ويعطل انطلاقتها. ان محكمة النقد يجب ان تكون يقظة لا تجامل ولا تحابي، اذ السواد هو السواد على الدوام، ولا ينبغي ان يحول مع الأيام ويصير آخر الأمر الى بياض. . واذا كانت كذبة المنبر بلقاء ـ كما يقول قدماء العرب ـ فان سقطة الأديب لا تغتفر، وان من أهم أهداف النقد هو التعرية، تعرية الزائف، ليبقى في الأرض ما هو حقيقي معافى. وعلى عاتق الناقد تبعة كبرى، تدفعه الى ان يمضي في طريق وعر مسلحا بالعقلانية محصنا بالموضوعية.

وقد ينجم قائل يقول ان التعرية في النقد ليست منحى محمودا، بزعم أنها تخرج على الملأ ببقع سوداء كانت خافية أو خافتة أو كانت نائمة في الظل، وليس من المستحب تسليط الضوء عليها، وانه ليس في اظهار المعايب والنقائص سوى محاولة للتشهير بالاديب والكاتب او نزوع الى التشكيك بمصداقية أدبه وسداد رؤيته.

غير ان ستر الزيف والتغاضي عن الشر لا يفضيان الى العافية، يضاف الى ذلك ان التعرية تعني ان سيف النقد حاد صارم، وهو مسلت دوما تجاه كل من تسول له نفسه الأمارة بالسوء ان ينحرف عن فلك هموم قومه وقضايا جيله، وعندئذ يجدر بالأديب ان يدرك ان ما يصدره من نتاج أو ما يتخذه من موقف، مسجل له ومحمول عنه، وعليه ان يحمل تبعته، ان خيرا فخير، وان شرا فشر. . اذ المسؤولية تقتضي الجزاء. ولعل في هذا المنحى النقدي الجريء والصريح ما يحد من شطط المبدعين وانحرافهم، ولعله كفيل بأن يصونهم عن الخطل ويحميهم من الزلل، ثم ان حرية الناقد في نهاية المطاف هي عماد نقده، وهي بطبيعة الحال صورة اخرى من حرية الفكر نفسه.

وأخيرا، من عادة الشعوب في اعقاب الفتن العمياء والمعارك الضارية أنها تحرص على ابقاء بعض الأبنية المتهدمة شاهدا على الدمار والخراب، ومثالا حيا على أهوال الحروب، على حين تمضي حركة العمران ناشطة دائبة. كذلك حال التعرية في النقد، اذ يغدو من المفيد للفكر والأدب عدم التغاضي عن المساوىء أو طمس السلبيات، لأن فتح هذه القروح هو الذي يقودنا عبر هذا الطريق الصحيح الى الفكر السليم والأدب المعافى، وبضدها تتميز الأشياء.

أما المبدع الحق فهو الذي ينطوي في نتاجه الفكري أو الأدبي على رؤية نظيفة تنبع من إيمان ثر برسالته النبيلة في الحياة، وهو على ذلك لا يتخذ مواقفه انسجاما مع مواضعات سياسية أو مذهبية أو حزبية، ولكنه ينطلق من أفكاره ومواقفه من ثوابت لا تتزعزع، ثوابت الحرية والكرامة والعدل والانصاف، تلك الأوليات والأساسيات التي لا تحول بتأثير الأهواء ولا تزول بمر الازمان، ومن هنا كان الأديب منارة لجيله ورائداً في عصره، وضميراً حياً لقومه. □



مكونات النص الأدبي العربي الحديث

في مفهوم النص

عبد النبي اصطيف



■ ثمة مسوغات عديدة للنظر في طبيعة النص الأدبي العربي الحديث؛ وربما كان من أهمها تعزيز التوجه الجديد الملاحظ مؤخرا في النقد العربي الحديث نحو العناية بالنصوص الأدبية ذاتها، بدل الانصراف الى دراسة منتجها (الكاتب) والبحث في حياته الشخصية، أو بيئته، أو ظروفه، من مفاتيح لهذه النصوص من جهة؛ أو لانشغال المفرط بالصلة المفترضة بين هذه النصوص والواقع التي تصل في وهم بعض النقاد الاجتماعيين السذّج الى درجة التماهي Identification أو التوحد بين الفن والواقع الذي يشير اليه من جهة أخرى.

وواقع الحال ان عملية النظر هذه مفيدة في ترسيخ جذور فعاليتين مهمتين من فعاليات هذا النقد العربي الحديث:

- أولهما النقد التطبيقي، أو تفسير نصوص الأدب الحديث الفردية على اختلاف أجناسها ومنتجيها. ذلك ان الناقد العربي التطبيقي، في مواجهته لهذه النصوص الفردية يمكنه ان يستند الى بعض المنطلقات النظرية المتصلة بطبيعة النص الأدبي العربي الحديث، ومكوناته، وطبيعة الصلة القائمة فيما بين هذه المكونات، ويتخذ من هذه المنطلقات صدى، او معالم، تهديه في تحركه إزاء النص المدروس، وفي مقاربته له على الوجه الأمثل، وخاصة إذا كانت هذه المنطلقات نفسها منبثقة أساسا من مواجهة مباشرة للنص الأدبي العربي الحديث، وقائمة على التفكير المنظم المستلهم لحصيلة العلوم الانسانية الأخرى، كاللغويات وعلم النفس والسيمائيات، وما لحق بها من تقدم في العصور الأخيرة.

- وثانيهما النقد النظري، او بحوث نظرية الأدب الداخلية Poetics الخاصة بالأدب العربي الحديث، أو الشعرية، كما يروق لبعض نقاد العرب المحدثين ان يسمونها. وهذه الفعالية مهمة جدا في النهوض بالفكر الأدبي السائد في المجتمع العربي الحديث. ذلك ان مختلف فعاليات النقد العربي الحديث، بما فيها النقد التطبيقي، ينبغي ان تضع نصب أعينها هدفا رئيسيا هو الوصول الى النظام الأدبي The Literary System الذي يحكم عملية الانتاج الأدبي العربي الحديث وعملية تقويم هذا الانتاج واستقباله في المجتمع؛ أو بعبارة اخرى الافصاح عن الافتراضات الضمنية المتصلة بالأعراف والقيم والمعايير والمقاييس والتقنيات والمذاهب الأدبية لدى المنتج - الكاتب، والمستهلك - القارىء (والناقد قارىء يملك الوقت والخبرة النوعية)، وتوضيحها، وإعادتها الى النظام المتكامل الذي تشكله، أو الى اطار الاشارة Frame of Reference الذي تحيل عليه، والذي يحكم كل ما يتصل بالعملية الأدبية في المجتمع العربي الحديث.

اما بالنسبة لدارس النقد العربي الحديث، أو لناقد هذا النقد، فإن النظر في طبيعة النص الأدبي العربي الحديث متطلب منهجي لازب. ذلك ان لوازم الاهتمام بموضوع دراسته (النقد العربي الحديث) ان يعنى بكل ما يحكم هذا الموضوع او يحدده ويمنحه هويته الخاصة به والتي تجعله نقدا أدبيا وليس أي شيء آخر. ونحن مهما اختلفنا حول طبيعة النقد الأدبي العربي الحديث، لا نستطيع إلا ان نقر بأنه انشاء discourse عن إنشاء[1] آخر هو الأدب، أي أنه إنشاء يتخذ من الأدب موضوعا له. ولما كان هذا الانشاء يشترك مع موضوعه في الاداة نفسها (وهي اللغة الطبيعية - أي اللغة العربية في هذا المثال)، فإنه محكوم لذلك بهذا الموضوع[2]، بمعنى ان ما يحدد هويته هو صلته العضوية به. فهو نقد أدبي يستمد صفته المميزة له عن باقي أنواع النقد الأخرى (كنقد الفنون التشكيلية والموسيقى والرقص والعمارة وغيرها) من موضوعها - الأدب. وهذه الصلة العضوية بين الانشاءين (الانشاء النقدي Critical discourse والإنشاء الأدبي Literary discourse) تقودنا الى استنتاج مهم هو ان مكوناتها تكاد تكون

١. أنظر:
Roland Barthes,
Critical Essays, Translated from the French by Richard Howard (Northwestern University Press, Evanston, 1972), p.258.

٢. أنظر:
Rene' Wellek,
The Attack on Literature and Other Essays
(The Harvester Press, Sussex, 1982), p. 138.



واحدة ـ أي أن مكونات Constituents الانشاء النقدي هي نفسها مكونات الانشاء الأدبي[3]. والنقد الأدبي في نهاية المطاف، كما تقدم، ليس غير الافصاح عن الفكر الأدبي الذي يحكم ضمنا الممارسة الأدبية، والناقد عندما يشير الى أية قيمة او عرف او مقياس او معيار او تقنية أو مذهب لا يخلق شيئا من العدم، انه يسمي الأشياء بأسمائها، على حد قول نعيمة في الغربال؛ فالكاتب ينتج والناقد يستنبط القيم والاعراف والمقاييس والمعايير والتقنيات والمذاهب الأدبية من هذا الانتاج، او يحولها من كونها ضمنية خفية الى صريحة بينة للعيان. والحقيقة ان عملية الانتاج الأدبي بحاجة الى كل من الكاتب والناقد معا حتى تترسخ جذورها في أي مجتمع حي. واذا كان الكاتب ينقاد في ممارسته للكتابة بحسه الداخلي وخبرته المهنية ورغبته في الابداع، فان الناقد ينقاد في مواجهته لهذه الممارسة، او حصيلتها ان شئنا الدقة، بالتفكير المنظم والواضح والدقيق حتى يؤطر ويقنن ويضع القواعد ويصوغ الأعراف. وهكذا تتكامل ممارستا الداخلي (الكاتب) والخارجي (الناقد)، وتتجليان بوعي أسمى للعملية الأدبية ينبغي ان نحرص عليه بوصفه شرطا لا غنى عنه تبقى به هذه العملية سليمة معافاة تؤدي دورها في الحفاظ على قيم الانسان التي لا يكون انسانا الا بها، في مجتمع بات فيه هذا الانسان اقل الأشياء شأنا.

وبكلمات أخرى ان دارس النقد العربي الحديث مضطر للنظر في طبيعة النص الأدبي العربي الحديث (الذي يشكل جل موضوع مادته التي يدرسها) وذلك بغاية الوقوف على مكونات هذا النص التي هي نفسها مكونات النقد العربي الحديث[4]. وهذا النظر هو ما يكفل وعيا اعمق وأشمل لموضوعه الذي يدرسه وبالتالي حصيلة اكثر صلة بعالمه الذي يحياه ويمارس وظيفته فيه.

١. إجراءات

أول ما يمكن ان يقوم به الدارس لطبيعة النص الأدبي العربي الحديث هو تحديد ما يدخل في دائرة هذا النص، وما يخرج عنها.

ولما كان استبعاد ما يخرج عنها أيسر في البداية، فإنه يمكن استبعاد المجموعات الثلاث التالية من النصوص العربية الحديثة من دائرة البحث:

أ) النصوص العلمية كالنصوص الطبية والهندسية والطبيعية والفيزيائية والكيميائية وسواها؛

ب) النصوص الانسانية أي نصوص العلوم الانسانية والاجتماعية مثل نصوص التاريخ والجغرافية والاقتصاد والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس واللغويات وغيرها؛

جـ) النصوص التي موضوعها النص الأدبي كالنصوص النقدية، ونصوص التاريخ الأدبي، والدراسة الأدبية المقارنة، والبحوث الأدبية، وما شاكلها.

وهكذا يبقى في هذه الدائرة النصوص العربية الحديثة التي يغلب النظر اليها على انها أدب عربي حديث على تفاوت في الحكم عليها بين القراء والنقاد والكتاب. وبالطبع فان مسألة استغراق ما في هذه الدائرة من نصوص امر مستحيل بالنسبة لباحث فرد من جهة، ولبحث محدود المجال من جهة ثانية. الا انه يمكن المرء ان يقوم بتفحص عينات من هذه النصوص مستخدما بعض المؤشرات المساعدة التي تقوم مقام الدعائم المؤقتة لبناء في طور الانجاز الى ان ينهض بمقوماته الخاصة فيها بعد وعلى نحو اكثر امنا وطمأنينة. وعلى الرغم من ان إجراء كهذا يمكن ان يفسح هامشا واسعا للتحفظات الا انه مشروع ما دام ينطلق من النصوص الأدبية العربية نفسها، وعملي لأنه يكاد يكون الخيار الأمثل، وخاصة ان التفكير بديل آخر لن يكون إلا عديم الجدوى في ضوء الوضع الراهن للدراسات التفسيرية أو النقد التطبيقي في الثقافة العربية الحديثة.

مهما كان الأمر، فإن المؤشرات الثلاثة التالية يمكن ان تستخدم في هذا الطور من البحث في طبيعة النص الأدبي العربي الحديث:

أ) يحسن بالمرء ان ينتقي عيناته من نصوص عربية حديثة تسود فيها الوظيفة الجمالية Aesthetic Function من منظور المجتمع العربي الحديث. ومعنى هذا ان أدبية Literariness هذه النصوص تقوم على عنصر نصي Textual واضح وملموس ويمكن تفحصه وليس من خلال مقاييس فوق نصية Extra- Textual .

ب) يحسن بالمرء كذلك أن ينتقي هذه العينات من نصوص عربية حديثة تصنف عادة تحت واحد أو آخر من الأجناس الأدبية العربية الحديثة المستلهمة من التراث الأدبي العربي القديم أو من التقاليد الأدبية الأجنبية. ويجدر بالذكر ان هذا التصنيف، على الأقل فيما يتعلق بالأجناس الأدبية الرئيسية، ينبغي ان يظفر بحد أدنى من الاجماع لدى المعنيين بعملية الانتاج الأدبي في المجتمع العربي الحديث ـ الكتاب والنقاد والقراء[5].

جـ) يحسن بالمرء انتقاء نصوص عربية حديثة تستند، في سيادة الوظيفة الجمالية فيها من جهة، وفي انطوائها تحت هذا الجنس الأدبي او ذاك، الى اسس اجتماعية واضحة. بمعنى ان مسألة جماليتها او تصنيفها ينبغي ان تكون مسألة اجتماعية ينهض بها المجتمع من خلال مؤسساته وأعرافه وقيمه ونظمه ومعاييره، وليست مسألة فردية مرتبطة بفرد ما مهما كان موقعه في هذا المجتمع او درجة نفوذه.

٢. ولكن ما مفهوم النص الأدبي

أول ما يجب على الدارس الاشارة إليه هو أن النص الأدبي إنشاء dis-course لغوي تسود فيه الوظيفة الجمالية الوظائف الأخرى كلها، وهو عادة يبدأ من نقطة «الجملة» وما تجاوزها[6]. ولذا فإنه يقع خارج دائرة اهتمام عالم اللغة الذي يتوقف غالبا عند الجملة.

والنص الأدبي يمكن ان يكون جملة واحدة في بعض الأحايين، ويمكن ان يطول فيمتد مجلدات عدة. فالمثل إنشاء لا يتعدى الجملة الواحدة (على نفسها جنت براقش)، والرواية كـ (مدن الملح لعبد الرحمن منيف، والبحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست) قد تمتد آلاف الصفحات.

وعلى الرغم من ان فهم النقد الأدبي للنص قد تطور عبر العصور، الا ان الغالب اليوم ان ينظر إليه على انه نسيج، او فسحة، اذ لم يعد يتألف، كما يقول رولان بارت، «من سطر من الكلمات تطلق معنى «لاهوتيا» أوحد (رسالة المؤلف ـ الاله)، وإنما هو نسخة متعددة الأبعاد تتزاوج وتتصارع فيها كتابات ليس من بينها واحدة أصيلة: إن النص نسيج من المقبوسات ناشىء عن ألف مصدر ثقافي»[7].

ولما كان النص الأدبي ممارسة لغوية تخضع للنظام اللغوي الخاص بلغة ما، يكتسب عادة عن طريق استيعاب نصوص أخرى انشئت في هذه اللغة، فإنه يقوم على عملية اعادة انتاج هذه النصوص السابقة له التي خبرها الأديب على نحو من الانحاء خلال مراحل تكوينه الثقافي. والحقيقة انه ومهما كان المضمون الدلالي للنص، فإن وضعه بوصفه ممارسة دالة sig-nifying practice يفترض مسبقا وجود نصوص أخرى... وهذا معناه

٣. انظر: عبد النبي اصطيف، «نحو منظور معاصر لطبيعة النقد الأدبي»، الناقد (لندن)، السنة الأولى، العدد ٤، تشرين أول ١٩٨٨، ص ٢٧.

٤. المرجع نفسه ص ص (٣٧ ـ ٣٨).

٥. للتوسع في إشكالات النظر الى مفهوم الأجناس الأدبية في المجتمع العربي الحديث انظر عبد النبي اصطيف، «نظرة في تحديث الأجناس الأدبية»، الناقد (لندن)، السنة الأولى، العدد ٨، شباط، ١٩٨٩، ص ص (٣٦ ـ ٣٨).

٦. أنظر مفهوم النص في: Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov, Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, Translated by Catherine Porter (Blackwell, Oxford, 1981), p.294.

٧. انظر: Roland Barthes, The Rustle of Language, Translated by Richard Howard (Blackwell, Oxford, 1986), pp. 52-53.

القول ان كل نص، ومنذ البداية، خاضع لسلطة نصوص اخرى تفرض عليه عالما ما»[8]. ان مقدرة الأديب تتبدى أساسا في تشكيله من هذه النصوص التي اتيح له تمثلها في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي نصا جديدا يحمل بصماته الخاصة به، أو اذا ما شئنا استخدام لغة المجاز، حياكته من تلك الخيوط التي وفرها له تكوينه الثقافي نسيجا محكما غاية الاحكام يصعب، إلا على القارىء المتمعن المدقق، تمييز خيوطه المكونة له.

والنصوص إذ تتقبل، وتقبس، وتتجاور على هذا النحو الجديد، تتفاعل، لا على أنها اجزاء تشبه قطع أحجية الجيكسو Gigsaw Puzzle، وانما بوصفها أنظمة دلالة[9] لها تماسكها ووحدتها. وهي لذلك تتصارع ليسود بعضها البعض الآخر. وتتزاوج فيما بينها لتكون النظام الدلالي الجديد الذي يجسده النص الجديد. فالنص الشعري، على سبيل المثال، نص ينتج «في الحركة المعقدة لاثبات نص آخر ورفضه»[10]، على حد قول جوليا كريستيفا.

ولهذا فإن النص في بنيته الانشائية discursive structure هو مجموعة تناصات. أو هو حصيلة جملة من عمليات تفاعل النصوص التي تجري فيه. والحقيقة ان للتناص(*) الذي نقع عليه في دراستنا للنص الجديد محرقا مزدوجا، كما يقول جوناثان كولر:

«فهو من ناحية يلفت انتباهنا الى أهمية النصوص السابقة، مؤكدا ان فكرة استقلال النصوص فكرة مضللة، وأنه ليس للأثر المعنى الذي له الا لأن أشياء معينة كتبت مسبقا»[11].

بل إن الكلمات التي تشكل هذا النص لا تشير أساسا الا الى كلمات اخرى وهذه الى غيرها وهكذا. فالنص بهذا المعنى علامات تشير الى علامات في فضاء عالم اللغة اللامحدود. يكتب كبير مفككي (ييل) Yale هارولد بلوم الذي اختار لشعور الكاتب، (إذ يرى سلطة نصوص الكتاب الآخرين على نصه الذي يزمع انشاءه)، نعت «قلق التأثير»[12] The Anxiety of Influence؛

«القصائد، لسوء الحظ، ليست أشياء، وإنما كلمات فقط تشير الى كلمات اخرى، وتلك الكلمات تظل تشير الى كلمات اخرى، وهكذا الى عالم اللغة الأدبية المزدحم على نحو كثيف. ان كل قصيدة هي قصيدة بينية Inter-poem، وأية قراءة لقصيدة هي قراءة بينية Inter-reading»[13].

ولكن التناص من ناحية أخرى، بمقدار إشارته الى أهمية النصوص السابقة له، يركز على دراسة هذه النصوص السابقة «كمساهمات في نظام ترميزي Code يجعل التأثيرات المختلفة للدلالة ممكنة». ومن هنا فإن دراسة التناص كما يؤكد كولر:

«ليست لذلك تفحصا للمصادر والمؤثرات كما تتصور تقليديا، إنها تطرح شبكتها على نحو أوسع يشمل الممارسات الانشائية المفضلة، والنظم الترميزية ذات الأصول المفقودة التي تجعل الممارسات الدالة للنصوص اللاحقة ممكنة»[14].

وفضلا عما تقدم فان للنص وجودا دنيويا، وهذا الوجود جزء لا ينفصم عن وجود منتجه ومتلقيه والمؤسسة التي ينتج بها (اللغة)، والمؤسسة الاجتماعية التي ينتج فيها. ان النصوص، كما يذكرنا ادوارد سعيد باستمرار، في كتابه العالم والنص والناقد، «دنيوية، وهي الى درجة ما أحداث، بل إنها «جزء من العالم الاجتماعي، والحياة الانسانية، وبالطبع اللحظات التاريخية التي تتوضع فيها وتفسر، حتى عندما يبدو انها تنكر ذلك»[15].

من هنا فإن دارس النص الأدبي معني بدراسة تناصاته من جهة، وانفتاحه على العالم الذي أنجبه من ناحية اخرى؛ معني به نصيا، وفوق نصي، حتى يستطيع فهم طبيعته، ويقترح - بالتالي - السبيل الأمثل لتناوله. □

٨ - أنظر:
Julia Kristeva,
La Revolution du langage poetique (Seuil, paris, 1974), pp. 388-9, cited by Jonathan Culler
The Pursuit of Signs: Semiotics Literature, Deconstruction (Routledge& Kegan Paul, London, 1981), p.105.

٩ - ربما يلاحظ القارىء ان صاحب هذه السطور يأخذ بفهم جوليا كريستيفا للتناص Intertextuality كما وضحته في كتابها ثورة في اللغة الشعرية، وانظر تعريفها له في:
Julia Kristeva,
Revolution in Poetic Language, Translated by Margaret Waller with an Introduction by Leon S. Roudiez (Columbia University Press, New York, 1984), pp.59-60.

١٠ - أنظر:
Julia Kristeva,
Semiotike' (Paris, Seuil, 1969), p.257.
cited by Jonathan Culler ibid p.107

١١ - أنظر:
Jonathan Culler, ibid, p.103

١٢ - الاشارة لعنوان كتابه المهم:
Harold Bloom,
The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry (Oxford University Press, New York, 1973).

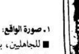
١٣ - أنظر:
Harold Bloom,
Poetry and Repression (Yale University Press, New Haven& London, 1976), pp 2-3.

١٤ - أنظر:
Jonathan Culler, ibid, p.103.

١٥ - أنظر:
Edward W. Said,
The World, the Text and the Critic (Harvard University Press, Cambridge, Ma., 1983). p.4.

* ترجمة لمصطلح Intertextuality

جاهلية القديم وجاهلية الحديث



غـالـب غـانـم

١ ـ صورة الواقع:

■ للجاهليين، بالمعنى الادبي، جاهلية واحدة: واحات شعر في صحراء الحياة، وجدانية تقطر المشـاعـر في اوعية الكلمات، فروسية منـاقب ومعان، مشاهدات راتبة شدت الخيال الى حبال الـتراب، احتكـاك بالصعب وبالغيب قدح في الذهن شرارة التأمل، اتصال بالمكان وبالزمان حمل الشعر اصدق صورة عن البيئة.

ولنا، في نهايات القرن العشرين، جاهليتان شعريتان: قديمة لم تظفر من النمـوذج القـديم الا بهيكل من عظام لا حرارة فيه لجسد أو روح. وحديثة لم تلحق ـ من قطار النموذج الحديث ـ إلا ببعض حافلات شاردة أو معطلة أو محطمة.

جاهلية القديم وجاهلية الحديث في طائفة كبرى من الشعر العربي الذي شهد النور ـ او الظلام ـ في هذا العصر. جاهليتان استعرنا لها التسمية مجازا لا حقيقـة، لأن حقيقـة الجـاهلية صادقـة اما حقيقتهـا فمزيفة. جاهليتـان بالجانب المظلم لا بالجانب المشرق من الكلمة. جاهليتان لا تتوضح معالمها إلا اذا تتبعنا، ولو بطريقة عجلى، صورة الواقع في وجهيها.

الوجه الأول يوحي بالآتي: إنّ ما اصطلح على تسميته شعر نهضة في النصف الاول من القرن العشرين كان يتطلع باعجاب الى مثالين: عربي واسطة العقد فيه هي العصر العباسي، وغربي واسطة العقد فيه هي الادب الفرنسي المولود في القرن التاسع عشر، بما حمله من ثورات وثورات مضادة، من رومنطيقية ورمزية وتيارات اخرى وسيطة بينها او خارجة عنها. فضلا عن هذين المثالين أثر بعض الشعراء (كجماعة الديوان) التوجه الى الثقافة الانكليزية، وكـانت للشعراء المهجريين منابع الهام فكرية وفنية اخرى.

وشعـر النهضة لم يكتف بالعبّ من منابع التأثر. ولوباكتفى، لما اندفقت شلالاته في الارض العربية وخارجها، ولما تغذت هذه الشلالات من مياه الاصالة.

شعر النهضة هذا، التراثي على كثير من التجديد، العمودي على قليل من محاولات التحرر، رافقتـه وتلتـه موجـات من النـظم الثـرثـار، من «العموديات» الخاوية، من القصائد «الجاهلية» بتبعيتها العمياء، بانغلاقها وبما فيها من جهل، لا بحرارتها وبما فيها من صدق.. هذه الموجات هي ما عنيناه بجاهلية القديم.

والوجه الثاني يوحي بالآتي: إنَّ ما اصطلح على تسميته شعرا حديثا في النصف الثـاني من القـرن العشرين يمكن ان يوصف، بايجاز، بهذه الأوصـاف: صورة من صور النهضـة بالمعنى المطلق وثورة على النهضة بالمعنى التـاريخي الـتراثي المعـروف. حركـة تغيير أدبية ترمي الى اقـامة الانسجـام بين الشعـر والحياة وبـين الشكل والمضمون. استجابة لدورة جديدة من دورات التاريخ العربي في حقبة حارة من حقبه. تحرر من نظام إيقاعي مفروض يهدد الكتابة بالرتابة وبالاختناق لابداله بترتيب إيقاعي آخر يفتح لها آفاقا بكرا. وبمعنى من المعاني، اصداء (فلنقلها بصراحة) لأصوات غربية (من العالمين اللاتيني والانكلوساكسوني) لاقت آذانا صاغية في الديار العربية.

هذا الشعر الحديث، المتجلي بأبهى صوره عند الذين استطاعوا بلورة العبقرية الذاتية في اطار الثورة العامة، وعند الذين تمكنوا من المزاوجة بين خصوصية الـتراث ـ اللغوي بشكـل اسـاسي ـ وشمـولية الثقافة الفنية والتفـاعـل الحضـاري، تلتـه موجـات من الكتـابـة المبلبلة الهاذية، من النصوص العاجزة التي لا انتماء فني لها، من القصائد «الجاهلية» بتبعيتها العمياء ايضا، لا بأصالتها وبما فيها من دلالة على حركة الحياة... هذه

الموجات هي ما عنيناه بجاهلية الحديث.

٢. الجاهليتان في قراءة واحدة:

كيف خطر في بالنا ان نقرأ الجاهليتين قراءة واحدة، أي ان نبحث لهما عن ظواهر مشتركة؟ كيف يصح الكلام، في خط فكري واحد، عما هو متشبث بالتراث وعما يدعي تجاوزه؟ كيف نرصد الخصائص الجامعة بين لونين كتابيين منتمين الى مدارس أدبية ومناهج عقلية وأشكال تعبيرية متباينة؟ لعل ما في الجاهليتين من خطى متعثرة في مسارهما الخاص ومن آثار سلبية في مسار الشعر العام هو المبرر الدافع الى مثل هذا الكلام. وليس حتما إفراد كلام مستقل لكل من الخطى المتعثرة والآثار السلبية. فالعثرات على مستوى العطاء الفردي تولد السلبيات على مستوى النوع الادبي. فما هي أبرز هذه العثرات/ السلبيات؟

يبدو لنا، من نحو اول ان ثمة خطأ سطحياً يطفو عليه النوعان. فسطحية الوعي طاغية على جاهلية القديم، وسطحية اللاوعي طاغية على جاهلية الحديث. في ما يعتقدونه من تجليات الوعي في العملية الشعرية يذهب «الجاهليون» الأولون الى المعنى الشائع والتركيب الجاهز والصورة المستنفدة وضروب البلاغة المتوقعة والتوشيات المصطنعة. وفي ما يعتقدونه من تجليات اللاوعي يذهب «الجاهليون» الآخرون الى اللامعنى والتركيب الفالت والخيال الضائع. وفي مثل هذين الوعي واللاوعي جهل حتى لقواعد الوعي واللاوعي ذاتهما.

ومن نحوٍ ثانٍ، لا لعبة فنية في كل منهما. وما اللعبة الفنية؟ نحاول ان نحددها بالآتي: إنها سَكْبُ الموهبة - او العبقرية - الحافلة بعناصر الداخل على الموضوع الحافل بعناصر الخارج لاخراجهما في صيغة كلامية تعكس الشخصية الادبية المميزة، المتحدة روحا وجسدا.

ومن نحْوٍ ثالث، إن اللونين مصابان، كما ألمحنا، بعلة التبعية العمياء. والتابع، في مثل هذا النوع من أنواع التبعية، ليس صدى للمتبوع او ظله او امتدادا له بل هو النسخة الممسوخة منه. التبعية العمياء تسيء الى التابع بالطبع، ولكنها تسيء الى المتبوع من حيث النوع الادبي لا من حيث العطاء الفردي. بمعنى اوضح، لا يسلم النوع الادبي (فلنقل مثلا الشعر العمودي او القصيدة الحديثة على إطلاقها) من الاعتراض او التجريح او التشكيك بطاقته الفنية، بسبب العطاءات السيئة المنتمية اليه.

ومن نحوٍ رابع، لا يتقيد النوعان بقوانين العقل، وبقوانين الجمال. وشأن العقل، في الشعر، الا تبقى القصيدة خارج حقول المنطق المولد (لا البليد او المتجمد) والتوازن الداخلي والكشف الفكري البراق. اما شأن الجمال فيها، فان تحسب حسابا كبيرا للائتلاف بين عناصرها، وللجاذبية التي تعكس خصوصيتها، وان تختار، نحو بلوغ الغاية، أقصر طرق الكلام وأقلها وعورة وأوفرها متعة وأحفلها إبداعا.

ومن نحْوٍ خامس، ليس بينهما وبين الحياة اتصال فعلي، بل هنالك انسلاخ شبه تام عنها. فالأول يخبط في فراغ الماضي، والثاني في فراغ الحاضر. الأول مومياء قديمة، والثاني مومياء عصرية، الأول منسوج من خيوط بالية لفرط الاستعمال، والثاني منسوج من خيوط بالية قبل الاستعمال. ومهما تباينت ضروب الاهتمام الفني لدى الشعراء (كمحاولة تكثيف النزعة الجمالية او الاعتناء بقواعد البلاغة او التفلت من الاصول واختيار الحرية المطلقة) لا مفر للشعر من التواصل مع الحياة. ولا حياة، ولا تواصل مع الحياة، في شعر يجتر ما هو من الزمن الماضي، وفي آخر ينفصل عن حقيقة التجربة منصرفا الى ألوان من التغييب والتعتيم.

ومن نحوٍ سادس، لا إيقاعات تلقائية، ولا أجراس داخلية، في النوعين. ففي الشعر السوي كلمات تسمع صداها حتى ولو كانت في حالة الكتابة، وتسمع صوتها وهي في حالة القراءة، أما إذا استطعت النفاذ الى أعماق التجربة، فإنك تحيا في مملكة الايقاع. ايقاعات تلقائية، اجراس داخلية... لا تطريب يحرك سطوح الحواس، ولا تغييب يقطع سبل الاتصال بين القصيدة والحواس وعلى الاخص بينها وبين حاسة السمع التي تتغذى بالغذاء الساحر لا عن طريق القرقعة والطنين بل عن طريق اوتار غير مرئية تشد الكلمات الى الأفكار.

ومن نحْوٍ سابع، يحاول أصحاب اللونين إيهام القارىء - ونظن انهم يوهمون النفس ايضا - بأنَّ في الأمر شعرا، ولا شعر في الواقع. قصائد، ودواوين، وأطنان من الورق مكدسة على ضفة الجاهلية، بمعناها المستعار البارد لا بمعناها الصادق الحار. اما الشعر، فهو على ضفة اخرى...

انَّ مساحة هاتين الجاهليتين الشعريتين لا تتقلص الا اذا عرف الشعراء المعنيون ان ما هو لغيرهم هو لغيرهم، وان الانتماء الى تيار ادبي لا يكون ذوبانا، وان بهاء القديم يزول بالاجترار وبهاء الحديث يزول بالضياع. وإنها تتقلص اكثر فأكثر اذا تغلب المنفتح والطريف والمتحرك على المغلق والجاهز والجامد في داخل كل ريشة، ففي هذا الداخل، كائنا ما كان النمط الكتابي المتبع، حرب دائرة باستمرار بين الجاهلية ونقيضها. ☐

بهاء القديم يزول بالاجترار وبهاء الحديث يزول بالضياع

نـزار قبـانـي

الكِنْديّ في كندا

المقدمة التي افتتح بها الشاعر نزار قباني أمسيته الشعرية في مدينة مونتريال بتاريخ ١٩٨٩/١٢/٢٣، بدعوة من الجالية العربية في كندا.

■ أيها الأحبَّاء:

جئتُ من الوطن، لأجدَ الوطنَ ينتظرُني في عُيُونكم.

ولأجـدَ أن القبائلَ العربيّةَ، زرعتْ خيامَها، وأناختْ نُوقَها في القـارة الكنـدّية. إنَّ علْمَ التـاريخ، يا أصـدقـائي، مليءٌ بالمُفارقات، ولا تستغربوا أن يكونَ بَنُو كِنْدَة، جاؤوا الى كندا، في سالف الزمانْ، بحثاً عن الأمن والأمانِ، وهُرُوباً من أقبية القَمْع، وخوازيقِ السُّلْطانْ...

ولا تستغـربُـوا أن يكـونَ الفيلسوفُ العربيُّ الشهير أبو يوسُفَ يعقوبُ الكِنْديّ، قد قطعَ المحيطَ على خَشَبةٍ عائمة، قبل أن ينْتُفُوا لهُ شعرَ ذقنِهْ..

لم تختلف عليَّ الأشياءُ هُنا.. من المَعْمُولِ بالفُسْتُق، إلى قَناني ماء الـزَهْـر، إلى الخبزِ المرقوق، إلى فناجين القهوة المُرَّة، إلى طاولات الزَهْر التي لا يربحُ فيها أحدٌ إلاّ الحُزْن..

الحزنُ، هو قاسمُنا المشترك. وإذا رأيتم إنساناً يبتسم، فاعرفُوا انه يلبسُ ثياباً تنكُريّة...

والدمعُ هو مشروبُنا القوميّ.. لا الويسكيُّ. ولا الكونياك، ولا الفـودكـا، ولا العَـرَق.. فإذا رأيتُم مواطناً عربياً يترنَّحُ فوق أرصفة هذا العالم، فاعلموا أنه شربَ دُمُوعَهْ.

٢

لماذا جئتُ إلى كندا؟

جئتُ لأنفجرَ كدولاب سيَّارة.

بعد خمسين عاماً من المَشْي حافياً، على دُرُوبٍ ملأى بالمسامير، والأشـواك، والحواجـز المسلّحة، ينفجرُ آخرُ دولاب احتياطٍ أملكه كشاعر.

طبعاً.. أنا لستُ آسفاً على الدُولاب. ولكنني آسفٌ على الشّعْر.

هناك سرٌّ صغيرٌ أريدُ أن أبُوحَ لكمْ به. وهو أنني أحتفل هذا الشهر بمرور خمسينَ عاماً على كتابتي الشعر. أي أنني احتفل في مطلع عام ١٩٩٠ بيوبيلي الذهبيّ.

فتصوّروا أن يكتبَ الإنسانُ شعراً، وهو ساكنٌ خمسين عاماً بين أضراسِ التماسيح. وإذا كانوا يقولونَ في أقاصيصنا الشعبية إنَّ القططَ لها سبعةُ أرواح، فأنا أقولُ إنَّ الشاعرَ الذي يكتبُ شعراً بين أسنان الأنظمة العربية، هو بسبعينَ رُوحاً..

٣

على بياض الثُلوج الكندية، جئتُ لأغسلَ أحزاني العربية.

جئتُ لأسترجعَ ثلجَ طفولتي الأبيضَ، بعدما سرقوا كُلَّ ألواني، ولم يتركوا لي سوى اللون الرماديّ.

جئتُ لأبحثَ عن فضـاءٍ للحـريّة، بعـد أن صارت كميّةُ

آخر حصاد لنزار قباني

■ في اليوم والشهر اللذين يحتفل فيهما الشاعر نزار قبـاني بمرور خمسين سنة على صدور أول ديوان له، أصـدر الدكتور أحمد فتحي سرور، وزير التربية في جمهورية مصر العربية، في ٨ آذار (مـارس) ١٩٩٠، قراراً بالغاء قصيدة للشاعر من مقـرر القـراءة والنصـوص الأدبية للصف الأول الاعدادي بعنوان «عند الجدار». وجاء القرار على صورة بيان رسمي أذاعته وسائل الاعلام الرسمية في مصر، من صحف واذاعة وتليفزيون.

وجاء في البيان الرسمي الصادر عن وزارة التربية المصربية ما يلي: «قرر الـدكتور أحمد فتحي سرور وزير التعليم حذف النص المقرر من كتاب القراءة والنصوص الأدبية للصف الأول الاعدادي بعنوان «عند الجدار» للشاعر نزار قباني لمخالفته لقيم التربية والتعليم. وأضافت وسائل الاعلام الرسمية: «ان السيد محمد مختار مكرم وكيل الوزارة للتعليم الأساسي، قام بابلاغ المدارس ومديريات التعليم على مستوى الجمهورية بضرورة حذف النص المقرر فوراً، مع التوجيه الى عدم ورود أي سؤال من هذا النص بصورة أو بأخرى في امتحان آخر العام».

وصرح السيد محمود مختار مكرم وكيل الوزارة للتعليم الأساسي لمجلة «روز اليوسف» (العدد: ٣٢٢٣، الصادر في ١٩/٣/١٩٩٠) في معرض تعليقه على الغاء قصيدة نزار قباني قائلا: «نزار شاعر لا يقرأ الا داخل غرف النـوم، وأنـا أرى انـه يوجـد شعـراء على ضفاف النيل يمكننا ان نأخذ أشعارهم ونحن مطمئنون. فالبيئة تختلف من مكان الى آخر. وليس من

الأوكسيجين في الوطن العربيِّ، لا تكفي لاستنشاق عُصْفُورٍ واحدْ . .

جئتُ لأتـزحلقَ على هذا الفـرح الأبيض، بعـدما تزحلقتُ طويلاً على ضفاف الجُرْح الأحمر.

جئتُ لأتطهَّرْ. جئتُ لأتحضَّرْ. جئتُ لأتحرَّرْ. .

جئتُ لأنامَ بين أذرعكم، بحثاً عن لحظة حنان.

وأخيراً . . جئتُ إلى كندا لأقرأ شعري، بعد أن صار تعاطي الشعر في بلادنا جريمةً كتعاطي حشيشة الكَيْف. . أو مُمارسة اللواطِ الفكريّ.

حتّى المتنبّي العظيم الذي ملأ الدنيا، وشَغَل الناس، أرغموه على دخول غُرفة العملياتِ لاستئصال لَوْزتَيْه. .

٤

إلى كندا، أحملُ خيمتي، وأنتقلُ من زَمَن الرَمْلِ ، إلى زمن الثلجْ.

ومن زَمَن الحصار، إلى زَمَن الجُلّنارْ.

ومن زَمَن الإنهيارات العصبيَّة، إلى زمن السلامْ.

إشتقتُ إلى رائحة الثلج . .

إشتقتُ إلى رائحة الحَطَبْ . .

إشتقتُ إلى رائحة الحُريَّة . .

إشتقتُ إلى قراءة شِعْري في غابةٍ ليس فيها أجهزةُ تنصُّتٍ . . ولا مُخْبرُون . .

إشتقتُ إلى إستعمال لُغَتي . .

هل تصدقُّون أن اللغةَ الشاميَّة الحلوةَ التي تَعلَّمتُها من الحَمام الدمشقي . . طَفَشَتْ مني . .

هل تصدّقُون أن الشعرَ الذي كُنّا نُسمّيه ديوانَ العرب. . باعَهُ العرب بغالونِ نَفْطٍ . . وفَخْذِ امرأة؟

٥

من كان يصدّقُ أنني سأقرأ ذاتَ يومٍ شعراً في كَنَدا؟

وزارة التربية في مصر تمنع له قصيدة عمرها ٤٠ سنة
والمنظمات الاسلامية في الاردن تعتبره مسؤولا عن هزيمة ١٩٦٧

المعقول ان تتبنى الوزارة مثل هذه العلاقات التي تنادي بها القصيدة. ويكفي عنوان القصيدة الذي يعطي ايحاءات لا تتفق مع قيمنا المصرية».

والجدير بالذكر ان كتاب القراءة والنصوص الأدبية للصف الأول الاعدادي في جمهورية مصر العربية، الذي وردت القصيدة المذكورة فيه، كتاب جديد مطور يدرس لأول مرة هذا العام، ثم اعداده في عهد وزير التربية الحالي، الدكتور أحمد فتحي سرور، وليس في عهد وزير تربية آخر. وهذا الكتاب يدّرس في المدارس المصرية منذ بداية العام الدراسي الحالي (١٩٨٩ - ١٩٩٠).

وفي هذه المناسبة، أعلن «مجلس المنظمات الاسلامية» في الأردن، في بيان صدر في ٢١ آذار (مارس) ١٩٩٠، ونشرته جريدة «النور» الاسلامية الصادرة في القاهرة، تأييده لقرار وزير التربية المصرية، معلناً «أن قصائد الشاعر نزار قباني كانت من أسباب هزيمة العرب في حزيران (يونيو) ١٩٦٧، لأنها أفسدت قطاعات واسعة جداً من الأجيال الشابة في العالم العربي من الذكور والاناث». وألقى البيان باللوم على المسؤولين في وزارتي التربية والأوقاف والعلماء في الأزهر وأساتذة الجامعات المصرية «لسكوتهم على هذا التخريب الذي تتعرض له عقول التلاميذ من جراء تدريس مثل هذه القصائد».

وهذه هي القصيدة الممنوعة «عند الجدار» كما ظهرت في الكتاب المدرسي المذكور، والقصيدة هي من ديوان «أنت لي»، وهو الرابع للشاعر، والصادر عام ١٩٥٠.

عند الجدار

عند جدارِ البيتِ ذاتَ يوم\
أقْبلْتِ نحوي تسألينَ ما اسمي؟\
كنتِ بعُمْرِ البُرْعُمِ المُندّى\
أعوامَكِ العَشْرَةَ لم تُتمّي\
جدائلٌ رَعُوشَةٌ . . وصَدْرٌ . .\
كقطعةِ الحريرِ لم يُشَمّ\
وكنتُ تحتَ الشمسِ مستريحاً\
أنقشُ في الترابِ ألفَ رَسْم\
أعدو مع العبير . . دونَ هَم .\
وجئتني أنتِ . . وجاءَ هَمّي

سألتني اللُعْبَ معي . . ورُحْنا\
نُقَطِّرُ الضوءَ بكلِّ نَجْم . .\
ونَذْرُرُ الصباحَ وَشْوَشاتٍ\
مُنْطرحَيْنِ في جوارِ كَرْم . .\
طعامُنا اللَثْمُ فلو نُهينَا عنه\
إذنْ مُتْنا بغيرِ لَثْم\
وكانَ . . أنْ عُدتُ إلى فِراشي\
فضاعَ أمْني واستحالَ نَوْمي\
واحترقتْ مِخَدَّتي بناري\
وأقبلتْ ـ على الدموعِ ـ أُمّي\
تقولُ: «يا شقيُّ . . كيف تَغْشى؟\
زاويةَ الجدارِ دونَ عِلْمي . .»\
يا رحمةَ اللهِ . . على جدارٍ\
لُذْنا به طِفْلَيْنِ ذاتَ يومِ □

سامحوني اذا كنت حادا وحارقا ومتوحش القصائد

▹ من كان يصدّق أن أقطعَ المحيطَ الأطلسيّ، حتى أبكي في (مونتريال) بعد ان صارَ البكاءُ في وطني يدفعُ الرسومَ الجمركية؟
إن المنفى صار جزءاً من مواصفات الإنسان العربي، كلون عينيه، وشكل أنفه، وطول قامته..
صارَ علامةً فارقةً تميّزه عن سائر الأجناس.
وإلا فمن كان يصدّقُ أن المنفى هو الفندقَ الوحيدَ الذي ينزل فيه مئتا مليون عربي؟
من كان يصّدق أن يصبحَ شرفاءُ قريش، وأحفادُ الغساسنة والمناذرة، تائهينَ في عرض البحار كسكّان القوارب الفيتناميين؟
إنَّ المنفى ليس مُصْطَلحاً أكاديمياً أو أدبياً أو سياسياً ينطبق على الإنسان وحدَه، وإنّما ينسحبُ على الأشياءِ أيضاً.
فالقَمَرُ - إذا عطِش - يذهبُ إلى المنفى.
والعصافيرُ - إذا شعرتْ بالخوف من بواريد الصيَّادين - ترحلُ إلى المنفى.
والقصائدُ - إذا فرضوا الإقامةَ الجبريّةَ عليها - تختارُ المنفى.
والكتُبُ - إذا أغلقوا فَمَها بالشَمْع الأحمر - تهربُ إلى االمنفى.
والذي يراقبُ أفواجَ السَمَكِ العربيّ الهاربِ من مياهنا الدافئة، يدركُ على الفور، أنه إذا ظلَّ سيفُ القمع مرفوعاً فوق أعناقنا، فلن يبقى في آخر المطاف في بحرِ العرب.. سوى سَمَكِ السردين!!!

٦

.. وبعدُ، أيُّها الأصدقاءُ:
سامحُوني إذا ثقبتُ بياضَ ثلجكم بصُراخي..
وسامحوني، إذا لجأتُ إلى صدوركم، كما فَعَل جَدِّي أبو يوسُف يعقوبُ الكِنْديّ، قبل أن يحلقوا له لحيتَه، ويحيلُوه إلى محكمة الأمن القوميّ..
سامحوني، إذا كنتُ حادّاً، وحارقاً، ومتوحّشَ القصائد.. ففي هذا الزمن المتوحّش، لا مكانَ إلاّ للقصائد المتوحشّة.
أما الفرحُ، فهو كما قلتُ لكم، ثوبٌ مستعار.
وأنا لا أشتغل في تجارة الألبسة المستعارة. ◻

القصة الجديدة

مرادفات في كتابة النص

اسماعيل عيسى



■ ظلت التجارب التي حاولت (عصرنة) القصة مجرد محاولات فردية، لم تلبث ان وجدت نفسها تقف عند مفترق طرق ان لم نقل مسدودة، فهي ضيقة على اية حال، لا تنبيء باشارة أو تلميح لأية خطوة صوب مستقبل القصة التي نطمح ونريد. وربما بسبب التجريب الذي أوغل فيه البعض محاكياً الاشكال السائدة والجديدة في الغرب، شاعت في ادبنا القصصي الانماط الممسوخة التي تفتقد الى أصالة الروح، ولم نجد الا في محاولات محدودة ونادرة جدا، شكلا قصصيا خالصا ومبتكراً.

ان الالغاء كمفهوم عائم وفضفاض اكثر مما ينبغي، ليس من المجدي أن نتخذه هدفا مجهول النتائج يصاحب النص الذي نكتبه ان لم يكن تواصلا غايته التجذر والابتكار، يطمح الى اخصاب المضامين بأشكال يترتب على صراحتها وجرأتها وربما لا معقوليتها ايجاد البدائل التي تعطي دفقا حيويا ونضجاً ونضارة وقفت ازاءها النصوص السابقة المتوارثة عاجزة عن الغاء تقليدية ما وصلها من نصوص سبقتها في التجربة والكتابة. اذن يتعين علينا ان نخوض غمار تجربة جديدة لا تتوقف مساراتها عند أهداف مرسومة سياقاتها ضمن متوالية التجديد التي تظل على هامش الفراغات الضيقة في المساحات العريضة التي تتركها عادة الفترات المتعاقبة في بنيات النص على مر حقبها التأريخية في رهانها على تطورها او انتكاسها. ثم ان الاقرار بوجود مثبطات لا تحصى تقف سدا منيعا بوجه النص الجديد لا ينفي امكانية الاستفادة من خلاصة التجارب القديمة والاشكال الجديدة في حيز من منطقة وعي يتعامل مع النص الجديد برؤية نافذة وخلاقة تنقد العالم والاشياء من منطقها الخاص، عبر مناخات تتجمع عندها قنوات اتصال مختلفة وبديلة، اذ ان تراكم (الهم) الجمعي لكتابة نص جديد وفق متطلبات منظورات جديدة سيولد دون ادنى شك رؤى جديدة تبلور بدورها اشكالا جديدة تتخطى سيادة تقليدية كتابة القصة وتشيع مستويات أكثر وعيا في انفتاحها أمام القارىء.

ان انتاج النص الجديد يعتمد كليا على تفتيت الوحدات التقليدية، ويتجه مباشرة لمخاطبة وعي القارىء (الخاص، المتوحد.. الناقد) كما يصفه فرانك اوكونروفي «الصوت المنفرد»، بمعنى ان النص لا يطالب القارىء بالفهم والتفسير والهضم، انه يستدعيه للمشاركة، والمشاركة الفاعلة، لأن النص أساسا مكرس لقابلية القراءة البناءة، وهو بذلك يؤطر لخارطة جديدة تلغي خارطة شكل النص الذي يقوم على المبنى الحكائي، موظفا ما للتراث والتاريخ من مرموزات وشواخص وعلامات بارزة تأخذ تارة فحوى الفكرة بالتضمين والاستعارة ضمن وعي جدلي يجسد حيوية الشكل، وأطوارا اخرى تصنع (للفكرة) بدائل ومعالجات جديدة تطرحها الأفكار التي تنهض عنها وتنبثق من صيرورتها النهائية.

اسماعيل عيسى
ناقد من سورية

يتخلى النص القصصي الجديد عن عناصر الحدث والموضوع والبطل. و«الحق ان القصة القصيرة، لم يحدث ان كان لها بطل على الاطلاق، وإنما لها بدل من ذلك، مجموعة من الناس المغمورين... وهي ليست مغمورة لاعتبارات مادية فحسب وانما من الممكن ان تكون مغمورة ايضا لغياب بعض الاعتبارات الروحية..» - اوكونورو -. ومقاربة لوجهة نظر اوكونورو يكتفي النص الجديد بـ (الجو) الذي يستدعي حركة مجموعة من الناس يمثلون رموزا طليعية لتجسيد تقديمة افكارها ورؤاها، وربما شخصيات تتفق في هامشيتها، نصادفها في اي مكان اثناء حركة واحدة او مجرد حدس او لمسة او ايماضة او لمحة او رمشة عين تترك انطباعا اوليا يستقبله النص كـ «اناس مغمورين» مثلما يستقبل الاشياء عبر انسنتها او محاكاتها فتكون محورا رئيسا يوازي فيما اصطلح عليه - البطل -.

والنص الجديد ليس معنيا بالموضوع قطعا، فالموضوع داخل النص لا يقترن بالقصدية التامة التي تتنافس كل ادوات القص وعناصره من اجل صياغته بالدقة اللازمة والوضوح الكافي - وكما هو حاصل بركام هائل من القصص الكمية المنشورة محليا الممثلة لهذا الاتجاه -، انما، الموضوع، ينسحب نهائيا الى منطقة جذب صوب بؤرة النص حيث تتشكل مستويات تعبيرية يتأسس ازاءها النص بمكوناته التي تتوزع عبر اللغة وشفراتها الدلالية في طريقة رسم المشهد القصصي. وما استخدام مرموزات التراث والتاريخ والطلاسم والالغاز والتخطيطات والرسوم التخيلية والتكثيف الشعري والقطع الزمني واختزال صور الوصف وهندسة المكان وفضاءاته سوى مجموعة من الوسائل تستقطبها فنية النص للايعاز لمحتوى الافكار والمضامين والثيمات في البؤرة، عندها ينهض النص ككيان، من هنا فنحن لا نحتكم الى الموضوع في قياس مقدار الجودة او الرداءة، فالموضوعات مبذولة في الطريق، اننا نحتكم الى النص ذاته في جدارته وجودته او في اخفاقه ورداءته.

ان النص الجديد يتخلى عن عنصر الحدث كليا. بمجرد تفتيته للوحدات التقليدية التي تمثله، فثمة نص يبنى على النهايات، فلا نجد فيه البداية او العقدة انها نهايات متواصلة حتى نهاية النص، أو نص آخر يبنى على العقيدة، فلا نجد فيه بداية او نهاية، انها مجموعة من التعقيدات التي لا تنتهي ابدا، وهكذا مع نص ثالث يبنى على البداية فلا نجد فيه العقدة أو النهاية، انه النص الذي يبتدىء ثم يظل يبتدىء حتى يبتدىء بداية اخرى.

ان النص الجديد القادم يطمح الى امتلاك خصوصيته بتجانسه مع الحياة في تقدمها الحضاري ومواكبته تطورها وتفاعله مع مستجداتها دون انغلاقه عن العلامات البارزة والشواخص الشامخة في تراثنا الانساني وتاريخنا المعاصر. □

محيي الدين اللاذقاني

بوصلة الضمير

قراءة سريعة في بعض طروحات الفكر المخصي



■ ليس من العيب أن يستخدم العاقل عقله في الاتجاهات كلها، لكن من العيب أن يتم توظيف زبدة العقول في تضليل الناس، وترسيخ الظلم، وخدمة القضايا الجائرة، خصوصا حين يتعلق الأمر بأزمات سياسية وحضارية أثرت على عدة أجيال، وتركت بصماتها الواضحة على كافة الأصعدة.

في كل عام نتحدث عن النكسة، ومع مطلع كل صيف يحلل لنا المفكرون المخصيون أسبابها ونتائجها، دون أن يجرؤوا على الاشارة الى السبب الرئيسي الذي قادنا الى كل الهزائم والنكسات.

هؤلاء الذين يتجاهلون أبسط أبجديات الفكر السياسي الحر الذي يقوم على إنصاف المحكوم من الحاكم، والتحيز للحقيقة مهما بلغت مرارتها، يحاولون جاهدين هذا العام - كما حاولوا في كل الأعوام - إلقاء تبعات النكسة على كاهل المواطن العربي الذي يرونه سلبياً و«فهلوياً» وقليل الانتاج وعزوفاً عن المشاركة السياسية، وكأن هناك من عرض عليه المشاركة فأبى(!).

ان ما يقوم به بعض مفكري الأنظمة لانصاف القيادات السياسية على حساب الشعب لا يثير الشبهة والاحتقار فحسب، بل يشعل معهما الغيظ والغضب على الحالة التي وصل إليها الفكر على يد فئة تستخف بالعقول، وتمتهن كرامة المنبر والقلم.

كمؤشرات أولية، وبعيداً عن الدخول في مهاترات غير مجدية مع الأشخاص، يكفي ان نشير الى محاولات منتدى الفكر العربي في عمان، وتنظيرات جوقة الدكتور سعد الدين إبراهيم وكافة الذين أخذوا على عاتقهم مهمة القيام بعمليات تجميل سلطوية، لندرك عمق المحنة، ونية الاصرار المسبق على الاستمرار في التضليل.

كل الأمم خسرت وانتكست، وعرفت كيف تخرج من أنقاض الهزائم وتعيد بناء نفسها، باستثناء أمتنا التي لا تخرج من ورطة إلا لتقع في أخرى، بسبب استمرار طلائعها في ممارسة الدجل وخداع الذات.

حين خسرت ألمانيا حربها الأولى احتاجت الى أقل من عشرين عاماً لتعيد بناء قوتها الذاتية، وترسم خريطة تحالفاتها لتعاود الكرة في الحرب الثانية التي خسرتها أيضاً وخرجت منها مدمرة ومقسمة، لكنها نجحت في أقل من عشرين عاماً أخرى في تعمير كل ما خربته الحرب، وأصبحت قوة اقتصادية يحسب حسابها.

ما هو سر ذلك السحر الألماني الذي لم نجرب أن نفهمه، ولم نحاول الاستفادة منه رغم سنين نكستنا الطويلة التي أوشكت على الدخول في يوبيلها الفضي؟! وما لنا اكثر تمزقاً وتخلفاً من حالنا أيام تلك النكسة التي استعبدتنا قياداتنا باسمها، وسلبتنا كل حقوقنا بانتظار إزالة آثارها، فلا الآثار زالت، ولا نحن استعدنا حقوقنا.

الدرس الألماني في الخروج من تحت الأنقاض صرح ينهض على عمودين أساسيين: أولهما شعب جاد مثابر يقدس العمل، وثانيهما قيادة تحترم التزاماتها وبرامجها، ولا تعتبر الحكم وسيلة للاثراء السريع، والتحكم برقاب الناس وإذلالهم.

المواطن في الدولة الألمانية التي خسرت حربين عالميتين، وأزالت آثار هزائمها بسرعة قياسية، ليس رقماً في سجل رسمي، ولا قرداً في قطيع يسوقه راعي الحكومة، لكنه عنصر إنساني إيجابي له حقوق يتيح له القانون انتزاعها بالقوة من أي حاكم أو حكومة، وله واجبات يقوم بها دون منّة أو تكبر، وله قبل هذه وتلك كرامته المصونة التي لا تجرؤ أجهزة الدولة، مهما بلغ عنفوانها، على دوسها وتمريغها بالوحل تلذذاً بممارسة السلطة.

مواطن من هذا النوع يستطيع ان يصنع المعجزات، ودولة بذلك النظام لا يصعب عليها ازالة آثار أي عدوان، وهنا سر نجاح التجربة الألمانية التي لم نحاول الاستفادة منها، لأن أحد قطبي المعادلة العربية مختل لا يعمل، ولا يسمح للقطب الثاني بالعمل لانقاذ ما يمكن انقاذه.

القطب المختل في المعادلة العربية هو قياداتها وليس شعوبها كما يحاول ان يوحي بذلك أعمدة الفكر المخصيّ والأبواق الدعائية الرسمية التي ما تزال تفترض أنها قوية الى الحد الكافي الذي تواصل معه عمليات الاستغفال دون ان تجد من يتصدى لها ويكشف مراوغاتها وأباطيلها.

ان رد إصبع الاتهام الى صدر البطانات الحاكمة ومفكريها ليس كلام مشبوهين أو مغرضين. ولا حديث «ثورجيين» يستغلون الثورة للوصول الى الثورة، بقدر ما هو قناعة عامة يدركها الأمي والمثقف وكل من يمتلك القدرة للرجوع الى بوصلة الضمير.

مشكلة العرب في القمة وليس في القاعدة، وفي القيادات ومراكز صنع القرار وليس في تركيبة الشعوب، وما دام الخلل في المؤسسات الحاكمة وليس في الشعب المحكوم يستحسن بالمنتديات الفكرية ان تحاول امتلاك الجرأة للاشارة الى مواطن العطب الحقيقية بدلا من تزوير الحقائق السياسية والاجتماعية، ومحاولة حجب الشمس بالكف المثقوب.

من المعروف ان الخراب يدب في رأس السمكة اولا ثم تنتقل آثاره الى بقية الجسد، والعكس غير جائز لا في العلوم الطبيعية والبيولوجيا، ولا في السياسة وعلم المجتمعات.

بما ان السمكة تفسد من رأسها، وبما ان فساد الرأس ينتقل بالتدريج الى الأجزاء الأخرى، فمن الطبيعي كما يثبت العلم ويؤكد الواقع ان تكون المناطق القريبة الى الرأس هي الأولى في ترتيب الفساد او هي الأكثر نتانة من غيرها، وهذا ما يفسر آلاف الفضائح المعروفة عن بطانة الحكام ومساعديهم والطبقة الطفيلية التي تستخدم النفوذ للوصول الى المال، ثم تواصل تدوير عجلة الفساد باستخدام المال المسروق في تعزيز المكانة السياسية والاجتماعية لخصيان السلطان.

ان هذه الطبقة التي تقوم بوظيفة صلة الوصل بين الحاكم والشعب تستغل الطرفين لصالحها، فتوظف فساد الحاكم وحبه للتسلط، لإرهاب الناس وقمعهم، وتوظف احتياجات الناس وتململهم وثوراتهم لاقناع

الحاكم بحاجته الأبدية الى تلك الطبقة التي تشكل حاجز حماية بين فساده وفساد بطانته، وبين جماهير الشعب.

وتتكون تلك الطبقة في العادة من حلف غير مقدس بين كبار الضباط وكبار التجار يتفقون فيه على توزيع مناطق النفوذ وعائداته بشكل إجمالي، ويتركون لمن هم أصغر منهم الخوض في التفاصيل، فترتبط الحلقة الأولى القريبة من رأس السمكة الفاسد بحلقة أخرى وثالثة ورابعة حتى يصل الفساد الى ذيل السمكة المتمثل بموظف صغير يرتشي ـ بالملاليم ـ ويكون أول من يدفع الثمن في عمليات التجميل الموسمية التي يطلقون عليها تمويهاً اسم حملات مكافحة الفساد.

ان إزالة آثار العدوان في ظل الخراب العام عملية غير ممكنة، فالمخربون في القمة هم المستفيدون الأوائل من استمرار العدوان وآثاره وجنود احتلاله وكل مظاهره المرافقة.

اذا زال العدوان غداً، ولم يعد هناك عدو خارجي نحمله مسؤولية مآسينا، ونعلق على مشجبه مصائبنا كلها فكيف سيتاح للطبقات الحاكمة ان تقول للشعب: اغلق فمك واخرس عن المطالبة بحقوقك المدنية الى أن نزيل آثار العدوان؟ واذا توقفت مظاهر الحرب فكيف ستجرؤ السلطة على القول للناس: أنتم فقراء لأن جميع مواردنا تذهب الى الانفاق العسكري؟ وهذه كلمة حق يراد بها باطل لأن الشعوب العربية تعلمت من تجاربها ومشاهداتها بأن الانفاق العسكري مصطلح مطاط يقصد به الانفاق على راحة الضباط وامتيازاتهم، ليتخلوا عن واجبهم الأساسي في حماية الحدود، ويكرسوا جهودهم لحماية مؤسسات النظام...

واذا زال العدوان غدا، وطالب الناس بصحافة حرة وبرلمان منتخب، فمن سيجرؤ على الوقوف في وجوههم، ومن سيستطيع منعهم من التنفس بحجة الحفاظ على تماسك الوحدة الوطنية الموكل أمر الحفاظ عليها الى الأخت الكبرى وزارة الداخلية التي تتقاسم ثروات البلاد بالقسطاط مع شقيقتها العسكرية؟!

ان فساد أهل القمة ومحاولاتهم الدائبة لافساد أكبر عدد ممكن من صفوف القاعدة ينذر بنكسات أخرى، اكثر مما يبشر بزوال النكسة الماضية التي صنعها جيل قيادي لا زالت معظم رموزه السياسية والفكرية تتحكم في بعض دول المواجهة، وبعض دول المساندة، ويمتد تأثيرها الى الدول التي لا علاقة لها لا بالمواجهة ولا بالاسناد.

أسلوب تبرئة الحاكم لادانة المحكوم يحمل في طياته كماً كبيراً من الوقاحة وصلت الى حد اتهام الشعوب بالسلبية والتواكل تحاشيا لاتهام الحكام.

المواطن العربي ليس سلبياً بالفطرة، لكنه ـ وهذا الحكم لا ينسحب على الكثيرين ـ أصبح كذلك حين تساوت الابل وصار معزولا عن المشاركة بحكم طبيعة المؤسسات الحاكمة التي لا تقبل في صفوفها في المرحلة الحالية الا الدجالين والانتهازيين ومحترفي حرق البخور.

والمواطن العربي ليس اتكاليا، ولا قليل الانتاج، لكن ما ينتجه يذهب الى جيوب السماسرة والقوادين واللصوص العاملين في بطانة أهل القمة، واذا كان مفكرو الأنظمة والمنتديات لا يعرفون هذه الحقائق، فالأحرى بمن وظفهم ان يجمعهم ويعيدهم الى قاعات الدرس؛ ليتعلموا الفرق بين التحليل السياسي وتحليل الأشياء الأخرى.

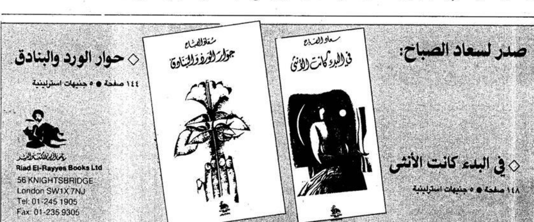
أسلوب تبرئة الحاكم وصل الى حد اتهام الشعوب بالسلبية والتواكل تحاشيا لاتهام الحكام

الأمة الألمانية التي نجحت في امتصاص هزيمتين كبيرتين لم تكن خالية من اللصوص والمرتشين، لكن الذي حماها من العيش في ظل النكسة الدائمة هو نجاحها في محاصرة بؤر الفساد، فلم يتحول الخراب الخاص الى خراب عام، ولم تصبح السرقة فلسفة، والارتشاء مبدأ ثابتا، لأن أهل القمة كانوا تحت رقابة صارمة من أجهزة شعبية منتخبة تملك صلاحية الاطاحة بهم، ولم يكونوا قادمين الى الحكم على ظهر دبابات عسكرية او من صلب احدى السلالات المباركة(!) للبقاء في الحكم الى الأبد حتى يخرب البلد بمن فيه وما فيه من قدرات مكنونة دفنها الجهل والتآمر والغباء السلطوي وليس اتكالية البشر.

الحكم مسؤولية، وخبرة، وتدريب وليس أبهة ومراسم ومظاهر فارغة. والأجدر بأهل القمة وأعوانهم، بعد ان تم الاتفاق على انهم سبب المشاكل، ان يستفيدوا من خبرتهم الطويلة في الحكم، ويوظفوا حنكتهم للخروج بنا من المأزق الراهن بدلا من توظيف تلك البراعة في حياكة الدسائس والاكاذيب والمؤامرات الداخلية.

لقد نجحت الأمة الالمانية لأن الحاكم فيها كان يأتي ليخدم الجماهير لا ليركبها، وليجدد طموحاتها لا ليسحقها، فالحاكم رمز يجسد الاسلوب والارادة، ولا بد ان يكون لفساده أضخم الانعكاسات وأخطرها، وقديما قالت العرب «اذا صلحت العيون صلحت سواقيها».

ان ازالة آثار النكبات والنكسات تحتاج الى قدر كبير من مصارحة الذات ولن يقيض لنا ان نخرج من آثار المحنة الحزيرانية الا اذا أشرنا بشجاعة الى موطن الداء وطلبنا من طلائعنا الفكرية والسياسية ان تمتنع عن ترديد الأكاذيب، وتتوقف احتراما لشرف الكلمة وقدسية العقل عن حرق البخور والاستمرار في تلميع احذية الطغاة على حساب كرامة الشعوب. □



أجمل منك

شوقي بغدادي

■ لأنكِ لن ترجعي
مثلما يرجعُ الزهر
لن تُكملي دورة الخصب
لن أستطيع كما كنت أصنع من قبلُ
أن أتنشق ذاك الأريج المعتق
في زغَبِ البشرة الناصعة

لقد مات ذاك الزمانُ الجميل
ولم يبق غيري في القاعةِ الواسعة
هو الحفل ينفض
الا خيالا لسيدةٍ في الصفوف الأخيرة
تجهد ان تجمع الورق المتناثر
ثم تشكل منه تفاصيل باهتة
لمغامرةٍ لاذعة

أيا زينةً لا تعاد
جميع الخيوط تدلت
وكل المصابيح باتت حطاما
وأعقاب كل السجائر
فوق الممر، وبين المقاعد
ماذا تبقى لأقنع نفسي
بأنكِ من بعدها راجعة

ويا للرنين القصيِّ
وذاك الزحام الشهي
وتلك الأحاديث غامضة تتسلَّل
في آخر المشهدِ المتبقي
من القصة الدامعة

تعالي نراجع معاً
خطوةً، خطوةً
أين كان الكمينُ الذي انبثقت منه
أوّل أخطائنا
كيف لم ننتبه
أنّها أوّل الفاجعة

تذكرتُ . .
كنتُ اخذتك بين ذراعي
ثم اقتحمت الحدائق
ثم على العشب حيث افترشنا
شرعتُ أشكل بالزهر
أطراف جسمك
ثم بباطن كفي
مسحت على الباب مسحا رفيقا
وكنت اشك بأنك قد تسمعين
ولكن اغماضة في العيون
وتلويحة بالأصابع من دون معنى
سوى انها سامعة

هنالك كنت أعود
اذا لم تكوني معي
كي اعبىء ذاك الاطار
وأخشع قدام لوحتك الرائعة

تراني بالغت في حب طيفك
أكثر منك
تراني ابتكرت سواك
لذا كنت اعزف في الليل وحدي
وأرنو الى شرفة لستِ فيها . .

تذكرتُ . .
كنت اصطحبتك في رحلة للجنوب
لنبحث عن منزلٍ
لم تدمره بعد القذائف
عن جدة لم تغادر
مع القطط الشاردة
تذكرت حين قرعت
ولم يفتح الباب لي احدٌ
كيف عدت سريعاً
وكان بوسعي البقاءُ
ولو ليلةً واحدة

تُراني نسيتك
خلف السياج المهدَّم
حين رجعتُ وحيدا الى العاصمة
وكان بوسعي التريث حتى أرمِّمَهُ
وأرتِّب غرفتنا كي احبك فيها
وأثبت انّ القصائد لم تك لغواً
وان الصدى لم يكن صرخة واهمة

وأذكر أيضا . .
صعدنا الى «قاسيون»
نشاهد منه دمشق
وكان المساء يجيء عنا التفاصيل
لكن عينيك أبصرتا في شحوب المنازل
نافذةً مشرعة

همستِ: تأمَّلْ . . هناك أرى بيتنا . .
قلت: لا بيتَ لي . . أيُّها تقصدين؟
فقلتِ: الذي يُشبه الصومعة
صغير لطيف . .
ويكفي لشخصين
أعلى قليلا من الأسطح التنكية من حوله
فاتحٌ صدره للجهات جميعا
وقد رحّبتْ فوق شرفته مزرعة

ترى ألأنّي سخرت به
وانتقيتُ سواه
وكان كبيراً فسيحاً
ووهماً مريحاً
وأبعدَ نحو التلالِ الثريّة
والأنتظارِ العقيمْ
أكانَ الكمين هنا
أم هناك
أكان عدواً صريحاً ترى
أم عدوّاً حميمْ
لقد ماتَ ذلك الزمانُ القديمْ

تذكرتُ . .
لن ترجعي مثلما يرجع الزهرُ
بل مثلما يهبط الليلُ في الأوديةْ
ومثل الضباب الخفيفِ
وهذا الغموضَ اللذيذ الذي يصبغ الأمسيةْ
ألا . . ان حبك أجمل منك
فماذا إذا طالت الأغنية! □

محمد الماغوط

الارجوحة

الحلقة الأخيرة



■ كان الفهد مصاباً بمغص مريع وهو يقف محدودب الظهر أمام دورة المياه لعل من في داخلها يخرج في هذا القرن.
كان مصاباً بالضجر وهو يأكل، وبضيق الصدر وهو يشرب، وبالحزن وهو يضحك، ولا يعرف لحالته رأساً من ذيل.

«- اخرج يا رجل. انني أحتضر».

وجاءه صوت عميق خافت كأنه صادر من منجم: «وهل تظنني سعيد بالجلوس في هذا المكان ثم انك لم تفتأ تذهب وتجيء الى هنا كأنك في حديقة عامة».

«- وهل تظن اني أقف هنا لأحاورك واستمتع بأجوبتك؟».

وصاح به آخرون: «دع الرجل ينهي ما هو موشك على انهائه».

«- احشائي تتمزق».

«- لتتمزق. يجب ان نسمع شيئاً آخر غير صوتك».

«- إنني مريض، ويعرف انني مريض، ومع ذلك فهو يتباطأ».

«- هو حرّ في ذلك. واذا لم يعجبك ما نقول فاضرب رأسك بالحائط الذي يعجبك. نريد أن نرى شيئاً آخر غير وجهك».

كانت غالبية المعتقلين يكرهون الفهد ويشمئزون منه، وكان يعزي نفسه بأنهم لا يعرفون شيئاً عن مستواه وماضيه. رجال فظون، مجرمون ومنحرفون.

قال الفهد ومثانته تكاد تتمزق: «أرجوك ان تخرج».

«- سأخرج ولكن كي أهشم رأسك».

واندفع من وراء الستارة رجل له ملامح الخنزير المرتطم بجدار حتى ليستحيل التكهن بما هو مكتوب في هويته عن لون الوجه والعينين والشعر، وأطبق على عنق الفهد بيديه المبتلتين بالماء، وراح يصرخ: «قلت لك تريث. إنني لست سعيداً حيث كنت، ولكنك دائماً تلح على كل الأمور كأنها لن تحصل لك أبداً. هيا اغرب عن وجهي والا قتلتك. لن تدخل هذا المكان حتى الصباح واذا دخلته فلن تخرج منه حتى الصباح».

واستسلم الفهد للأمر الواقع، وجلس القرفصاء على غطائه، يصغي الى التعليقات والغمزات التي بدأت تفرمه فرماً هنا وهناك، ويحاول ان يستعيد شجاعته وثقته بنفسه ويدخل دورة المياه. لقد تلاشى الألم من مثانته وانقلب الى جمرة صغيرة في القاع. وكلما حاول ان ينهض أو يرفع رأسه، كان يعتريه خجل لا يحتمل من أن أحلامه كثائر تتركز كلها في أن يفعل شيئاً تفعله الكلاب الهائمة. وعندما كان في أوج سلطانه وزهوه، كان يحلم دائماً بشجار عنيف وسط الشوارع.. برصاص ينهمر عليه من النوافذ. اما هنا بين هذه القباقيب والقشور ذات الرائحة النتنة فهذا ما لا يمكن احتماله.

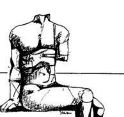
وأخيرا نهض ودخل دورة المياه ثم خرج منها وجلس في مكانه من دون ان يعترضه أحد، فشكر الله وحمده على أن الأمور مرت بسلام، ولكنه ما أن رفع بصره عن ركبتيه حتى دوى العنبر بالضحك وفتحات الانوف المرتجفة من المرح.

ودخل الحارس وأعطاه صرة ما وانصرف، فخلقت له مشكلة كبرى: هل يفتحها امامهم أم يتركها حتى يعم الظلام؟ تحسسها بيده. كانت طرية وزنخة، وكان غلافها مبقعاً وقذراً، فوضعها خلف ظهره وتمدد بارتياح.

كان الآخرون منهمكين في اعداد طعام العشاء. كل ثلاثة أو اربعة يعملون شيئاً ما. اما هو فكان وحده. دائماً لم يقبل أحد بمشاركته، كما أنه لم يعرض على أحد المشاركة. وحاول ان يفعل شيئاً فلم يفلح. وعند توزيع الطعام، أخذ طعامه وعاد الى مكانه. وضع صحنه وملعقته

◁

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.
«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل.
وهذه الحلقة التي تنشرها «الناقد» هي الحلقة الأخيرة.
وستصدر الرواية في أواخر العام الحالي ضمن السلسلة الروائية عن شركة «رياض الريس للكتب والنشر» . لندن.



◁ على المنديل، وفك الصرة بوجل وقدسية. كانت عبارة عن عدد من الفطائر القروية المضحكة مغلفة بخرقة غير سميكة تكهن فوراً بأنها قطعة من ثوب قديم لأمه، فداعبها بطرف سبابته كأنها كفن، ثم عد الفطائر، وفتح احداها، كانت محشوة بأشياء عديدة يسيطر عليها البصل، وكانت حوافها مطرزة كالمحارم بدقة وصبر عجيبين. ان أمه أرهقت نفسها كثيراً حتى أتمت صنعها، وبكت كثيراً وتمخطت كثيراً وهي تعد تلك الفطائر النادرة لطفلها الحبيب الفهد.

نظر الفهد الى الآخرين، فوجدهم يأكلون ويتهامسون عليه. حمل عدداً من الفطائر بيديه، ودار على الآخرين مرتبكاً وخجلاً وبائساً: «انها فطائر من الضيعة. هل تشاركوني في شيء ما؟».

فلم يرد أحد عليه.

«ـ انها مصنوعة بالسمن الحقيقي. انها شيء غير طعام السجن».

وضرب أحدهم الفطائر بيده، فتناثرت على الأرض: «قلت لك لا نريد شيئاً منك ولسنا بحاجة الى فطائرك المزوجة بالبصل. نحن نعرف كيف يصنعونها في القرى».

فتح فمه ليقول شيئاً ما وهو يلتقط أجزاء الفطائر الكبيرة والصغيرة على السواء، ثم استنكف عن ذلك، وعاد الى مكانه حيث وضع ما بيديه في الصرة، وجلس مطرق الرأس.

كان دباح يسيطر على العنبر سيطرة مطلقة بحيث ان نظرة واحدة من نظراته كافية لأن تذيب أي سجين في مكانه كالملح. كان ذا وجه مستدير وعينين صفراوين بلون الشمع وأذنين كبيرتين لا تفوتهما صغيرة او كبيرة، تحيط به حلقة من أزلامه، وهم لا يقلون عنه غلظة وجهلاً وقسوة، اعتقلوا جميعاً في حادث سرقة. وكان الاقطاعي السجين قد حرضهم على الفهد، وأقنعهم انه بقي سنة كاملة وهو موضع سخرية الفهد وهجومه، ولذلك كرهوا الفهد، وجعلوا حياته جحيماً لا يطاق، يسرقون غطاءه في الليل، ويلقون الأوساخ بجانبه، ويحملونه مسؤولية أي شغب أو فوضى في العنبر، ويمنعونه من الشرب في بعض الأحيان ومن استعمال دورة المياه في احيان كثيرة، ويتهمونه بأنه هو مصدر القمل، وأن رائحته لا تطاق، وان عليه ان يشنق نفسه اذا أراد ان يكون سعيداً الى الأبد. وحاول بشتى الطرق ان يتجنب شرورهم ويتحاشى الاصطدام بهم. كان يقف في آخر الصف عند توزيع الطعام، وآخر من يستعمل أدوات الغسيل، ويضحك لنكاتهم ويتحمس لقصصهم. وآخر محاولة له كانت تقديم فطائره العزيزة فلم يفلح وفشل فشلاً ذريعاً وكرس ذلك العداء بحيث ان مجرد فكرة الاستمرار ساعة واحدة بعد الآن معهم كانت ينهلع لها قلبه. كان وحيداً. لا أحد يؤازره أو يواسيه ما عدا ذلك البدوي بساقيه الرفيعتين وفمه المفتوح صيفاً وشتاءً. كان يرقد بجواره، ولكنه لا يتذكر انه افتتح حديثاً معه سوى: هل عندك ملح، أو هل غسلت الصحون، ثم يدير كل منهما ظهره للآخر ويشرد على هواه. وكان البدوي لا يجيد الحديث ولا المشي ولا الأكل ولا الشرب. لا يجيد سوى التحديق الى الآخرين وتلبية الأوامر مهما كان نوعها أو مصدرها، ولذلك تمنى الفهد له ان يموت أو ينقل الى عنبر آخر أو يحدث له أي شيء يقضي على الزمالة العدوة.

كانت سماء الخريف النارية تلوح من النافذة شيئاً غير عادي. شيئا أشبه بفوهة البركان، نار حمراء مخططة بالأسود ومنقطة بتلك النجوم التي تمهد لذلك الظلام الدامس الأبدي.

وكان السجن بعيداً في القفار، منبوذ أعن المدنية، ومطوقا برائحة دهنية تمتص كل الاستغاثات المفترض انطلاقها من السهول البعيدة. وكان وجه دباح يبدو اسطورياً في تلك اللحظة وهو يستعد للاضطجاع بين أزلام حلقته بينما لاح وجه البدوي كوجه كلب يلهث على رابية جائعاً وقذراً لا يعرف ماذا يعمل بهذا الوقت الطويل المترامي كالسلسلة الفقرية خلف قوائم الزمن: هل يعوي او يغني أم يستمر مفتوح الفم أمام الفهد؟

كان الصمت يخيم على الجميع، وأي همسة كانت جديرة بأن تخلد في تلك اللحظة وينصب لها تمثال ضخم وسط العالم، وكانت عينا البدوي تنصبان على صرة الفطائر مغروستين فيها غرساً لا يمكن تجاهله، فقال له الفهد: «خذ واحدة».

«ـ انها لذيذة».

«ـ كل ما تشاء».

وقبض البدوي على الفطيرة بيديه الاثنتين وراح يقضمها قضماً. ولما كانت يابسة الحواف فقد أحدث قضمها صوتاً لا يمكن احتماله في ذلك الصمت القاتل كصوت نواح في عرس. رفع دباح رأسه، وقال: «لا تأكل أيها البدوي».

فتجمد الدم في عروق الفهد بينما توقف البدوي لحظة عن القضم استهلكها في النظر الى دباح ثم عاود القضم مرة اخرى، ولكن ببطء وخجل شديدين، ثم توقف نهائياً، ووضع ما تبقى من الفطيرة قرب رأسه وأثر أسنانه واضحة على حوافها، فضحك دباح وأزلام حلقته واضطجعوا في أماكنهم، فشعر الفهد كأن كابوساً هبط من على رأسه وزال في تلك اللحظة. وأشعل دباح لفافة، ونفث دخانها في الفضاء بارتياح كدليل على ان امراً آخر من أوامره قد نفذ بحذافيره. وفجأة انطلق صوت: «اطفيء هذه السيكارة». فانتفض الجميع في أماكنهم. ولما لم يتكرر الصوت فقد ظنوه حلماً، واسترخوا من جديد.

وجاء الصوت مرة أخرى آمراً ونافد الصبر: «قلت لك أطفيء هذه السيكارة».

وارتعد الجميع مرة اخرى. لم يكن صوتاً بشرياً من النوع الذي يسمع في الحافلات او أسواق الخضراوات. كان صوتاً منفجراً من الداخل محوماً وضارباً كذيل الأسد، لا يمكن ان يقال او يهمس به الا عندما تكون الدنيا قد انقلبت رأساً على عقب. صوت الصوت المطارد، الفارس المثخن بالجراح وقد وجد سيفه مغروساً قرب رأسه بعد بحث طويل لا يحتمل. وأشعل احدهم زر الكهرباء، وكان في رأس دباح ذرة عقل وطارت: كان الفهد يقف منتصباً امام دباح وبيده انبوب من الحديد يستعمل في تنظيف دورة المياه، وقد أطبق فمه للمرة الأولى من

اعتقاله بحزم وتصميم على جميع أسنانه ما عدا أسنانه الأمامية التي كانت تشع بلعابها الفائض كسهم لا يعرف ماذا يخترق. . وجه مليء بالهزائم المنكرة يطفح بتلك المروءة التي انتفضت على قدميها في عالم من الكساح والمقعدين: «أنت أيها القذر. . ».

«- أنا يا كلب؟».

«- أطفيء هذه السيكارة والا أطفأتها في فمك».

واذا كان دباح قد شعر بضرورة التريث ولو ثوان معدودة لمعرفة سر هذا الانقلاب الصاعق إلا أنه شعر ان مثل هذا التريث جبن لا يحتمل عندما رأى البدوي يقف على مبعدة من الفهد وبيده قبقاب مرفوع حتى رأسه من دون ان يفقد سمة واحدة من سمات البلاهة الخالدة فيه.

ووثب دباح الى الأمام متجاهلا الضربة القاصمة التي نزلت على عظم كتفه وقبض على أذني الفهد يريد اقتلاعهما من جذورهما.

وتكاثر أزلام دباح على الفهد. ضربة من هنا وصوت من هناك حتى شعر بالاختناق. وكان البدوي يتراجع ببطء والقبقاب مرفوع بيده. أيضرب. . أيقوم بالخطوة الوحيدة الجبارة في هذه الحياة أم ماذا؟

وهرع الحرس وصفاراتهم في أفواههم، وأطبقوا على الجميع وهم يلهثون. وعند ذلك هرب البدوي الى دورة المياه بينما اقتيد دباح والفهد الى الادارة.

*

«- اغدق عواطفك على الكلاب ولا تغدقها على البشر. لا تقم باعداد الشاي اذا كانت الاقداح يملكها سواك. عش حياتك كما لو ان لك ذراعاً واحدة فقط. لا تكتب وتقرأ وتناقش وتحارب في آن واحد. لا تكن متفوقاً في عالم منحط لأنك ستكون بقعة عسل في عالم من الذباب. . ستفنى ويبقى الذباب. انني لا أكلمك كرجل مسؤول هنا عن عدد الأغطية ومواعيد التنفس ولكن كرجل مفتون بك يا استاذ. قرأت كل ما كتبته، وتمنيت دائماً ان تكون لي الجرأة الأدبية والمظهر الأليف كي أطلب منك ولو هاتفياً ان تكف عن تعذيب نفسك وعن اعداد النار التي ستلتهمك مع طاولتك وأوراقك. كنت أسمع صوتك في المذياع حنوناً وغاضباً، يسري في أوصالي، ويهزني من قدمي حتى قبعتي وأنا راقد في هذا المقعد وأمام هذه المدفأة. وكان بعضهم يكرهك ويتمنى ان يقضم حنجرتك بأسنانه. وعندما أتوا بك الى هنا بتلك اللحية الطويلة وذلك العمش والأظافر المحطمة، لم أتألم فحسب بل شعرت بالاشمئزاز أيضاً. وعندما طلبوا الي ان اضربك رفضت شفقة واشمئزازاً وجلست أشرب الخمر هنا. . أشرب وأشرب حتى لم أعد ادرك اذا كنت في سجن او في ملهى ليلي. وكل ما كنت أدركه انني سعيد بتلك الجدران التي تفصلني عن آلام الآخرين».

ونهض الموظف في ادارة السجن ليضع عددا من قطع الحطب في المدفأة، وليطل من النافذة قليلا. وكانت الريح تعوي عواءاً أليماً في الخارج، وبراميل المحروقات تتدحرج وتتصادم في ذلك الليل الطويل.

«- كان من واجبي ان أصفعك أنت ودباح وآمركما بالزحف عشر مرات على الأقل فوق الوحل وتحت المطر لأنك هددت انساناً ما بالقتل، ولكني بدلاً من ذلك، قدمت لك الشاي واللفائف بيدي لأني لا أريد ان أكون وحشاً ضارياً في الوقت الذي استطيع فيه ان اكون وحشاً بائساً فقط. . لا. . لا تقاطعني ببضع كلمات مرتبكة كالتي يقولها أحدنا مضطراً في مكان للتعزية».

وكرع ما تبقى من قدح الشاي دفعة واحدة، وراح يسعل ويلوح برأسه: «انني أعرف دباح. . حشرة خارج السجن وعملاق في السجن، وأعرف رئيس الوزراء. . حشرة في السجن وعملاق خارجه. بيديّ قدمت له القهوة وفطور الصباح فيما مضى، وبيدي جلدته. كنت أرتعد منه هلعاً خارج القضبان ويرتعد مني هلعاً داخلها. ومع ذلك فالأمور لا تزال غامضة، ولا أعرف الى متى يستمر هذا السحاق الحيواني بيننا وبين العالم».

قال الفهد: «على الأمور ان تأخذ مداها، ولا بد للجياد من أن تقف ولو في الهواء».

«- لتأخذ الأمور مجراها ولكن شريطة ان يكون بيننا وبين ذلك المجرى كما بيننا وبين الصين. أو بالاحرى لا تكافح عن الآخرين ولا تشعر عنهم. لا تصرخ وتتأوه عنهم وأفواههم ملأى بالطعام. انا مثلا استطيع ان أقوم بتهريبك وأخلق ألف فتوى وفتوى بأن الهرب حدث مصادفة واستثناء. ولكني لن أقوم بذلك طالما ان المسؤولين سيخلقون أيضا الف فتوى وفتوى بأن الهرب لم يحدث مصادفة او استثناء. ومهما كنت أحبك وأقدرك وأجلك، لا أريد ان أحبس في مكانك في العنبر ولو دقيقة واحدة. .للتوضيح أكثر فأكثر. ودخلت علينا الآن دورية فسيجن جنون رئيسها لأنك تجلس على هذا المقعد وتدخن وتشرب هذا الشاي. ولينفي أي شك حول علاقتنا وتقارب أفكارنا فقد يأمرني بجلدك لا هنا بل تحت المطر. فماذا تظنني سأفعل؟».

«- ستطيع أوامره».

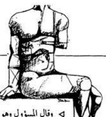
«- سأطيعها حتما وأؤدي له التحية لاهثاً وأقول: سيدي. . لقد انتهيت. واذا سألني: أين هو؟ سأقول له إنه يتخبط خارجاً في الوحل، لا لأنني أتلذذ بذلك بل لأنني أؤمن بأن النظام لن يدعنا نتصرف وفق مشاعرنا. والآن قبل أن تنصرف الى عنبرك، أودك ان تعتبرني صديقك الذي لن يفوت فرصة واحدة لانقاذك مما أنت فيه. . ».



وسمعا في تلك اللحظة هدير محرك يقترب وصدى دواليب نزقة تحتك وتختنق بالوحل، فاقشعر بدن الفهد، وزاد صوت الرعد في الخارج من صوت تنفسه العميق. ولما كان طوال حياته يؤمن بالمصادفة وويلات المصادفة فقد أخذ يستجمع قواه لينصرف وكأنه كان في زيارة عائلية.

وعندما سمع موظف الادارة ان شيئاً ما قد راح يخبط قدميه الموحلتين خبطاً على الأرض ليعطي فكرة ولو للحيطان عما عاناه في تلك السيارة الخربة. . عند ذلك وجد أنه لا بد من أي يتصرف من خلال النظام، فصرخ بالفهد: «اخرج أيها الكلب، ولا تدعني أرى وجهك بعد الآن».





وقال المسؤول وهو يعلق معطفه في مكان وقبعته في مكان: «لماذا هذا هنا؟».
«ـ حدث شغب في العنبر وأتيت به كشاهد».
فقال الفهد واضعاً النقاط على الحروف: «نعم.. شاهد».
فصاح به الموظف: «اخرس.. هيا امامي».
وخرج الفهد مذعوراً من الغرفة الصغيرة الدافئة الى حيث كانت برك الماء الصغيرة تلمع وترتجف على مسافة أميال، وكان عدد من السجناء المنهكين يجلسون القرفصاء ويدخنون صامتين.
وقبل أن يفتح باب العنبر، قال الموظف للفهد: «لا تنس أني صديقك مهما حدث، ولن أدخر فرصة واحدة لانقاذك شريطة ان تعي جيداً ان سجناً يستهلك مئة ربطة من السياط كل صباح ليس جديراً بأن يجلس أحد موظفيه في مقهى ويقول: أنا منه».
وعندما رآهما الحراس، التفتوا اليهما ببطء وهم ينفثون دخان سكائرهم.
«ـ ما الفرق بيننا وبين هؤلاء؟».
«ـ لا شيء».
«ـ على الأقل هم يتألمون. أما نحن فلا نفعل شيئاً».

*

في منتصف الليلة الأخيرة من العام، كانت عشرات من أعواد الثقاب توضع على أطراف اللفائف في كثير من المكاتب والسراديب لتضع حداً لهذه الفوضى في تصريف الحقد البشري. وكان الدخان الأزرق يرتجف فوق الوجوه ليزيد في استهلاكها لأدق العيوب والمخازي التي تتناقل أخبارها من بيت الى بيت ومن حانوت الى حانوت بالهمس وخبط الراحات على الصدور. وكان وجه غيمة من أكثر الوجوه حيوية وتوسلاً وهي تبعد دخان الآخرين عنها بيدها الصغيرة كيد العصفور. كانت قد قاست الأمرين خلال عام. لقد استجوبوها مرارا، وسخروا منها، وصفروا لها في الشارع لأنها تحب رجلاً لا يستحق قلامة ظفرها. ومع ذلك بقيت مخلصة ودؤوبة على لجم عواطفها الشهوانية في الأعماق، لا تظهر الا الزهد الواضح والحنان العظيم، تمضي من شارع الى شارع، ومن مقهى الى مقهى، مستفسرة ومتسائلة ومطمئنة. وقد توصلت أخيراً بقليل من أحمر الشفاه وصباغ الشعر لاختراق أخطر سور في تاريخ المدينة لتعرف كل شيء مما يجري وراء الكواليس من دون ان تعرف أي شيء ذي قيمة.

وكانت هناك بالفعل مئات الأيدي تسرح شعرها عند الصباح، ومئات الأسنان تنظف عند الصباح، ومئات الامهات يسلقن البيض لفطور الصباح، ولكنهم جميعاً كانوا يتمنون ان يفعلوا ذلك للمرة الأخيرة لا لنقص في المواد الغذائية أو رغبة في عدم انهاك الأيدي، ولكن لأن البشاعة الحضارية قد أتلفت كل شيء وجعلت من التنهدة البسيطة حتى ولو في أثناء النكاح استغاثة شرعية تصدع آذان المارة وترغمهم على ان يرفعوا رؤوسهم الى السماء مندهشين كأن المطر قد فاجأهم على حين غرة. هذا اذا وجد أحد المارة في الشوارع. لقد أقفر كل شيء وتوارى متورماً ومتعفناً كأقذار الأذن في أمكنة بعيدة لا تطالها قصبات البنادق. وهل يمكن لكل بنادق العالم أنت ترغم عصفوراً على أن يغني اذا كان لا يريد ذلك؟ وهل تستطيع أعظم هيئة قضائية في التاريخ ان تقاضي أحقر ديك في أصغر قنّ في العالم لأنه لا يصيح عند شروق الشمس؟ طبعاً لا تستطيع، ولذلك اختلط الحابل بالنابل، الصباح بالمساء، الجبان بالشجاع، والضحك بالعواء، ولكن في الداخل الذي ترك الساحات والشوارع فارغة ومقعرة كالقشرة الخارجية لاخطبوط كبير.

وحدها غيمة كانت تسرح شعرها وتسرحه، تمسح حذاءها وتمسحه.. حذاءها العتيق المرقع بألف رقعة ورقعة.. كي تمشي وتمشي وتصعد وتصعد حتى تلفظ أنفاسها وهي تلصق هذا الطابع أو ذاك لا بدافع الحب العظيم فحسب بل بدافع الغرور وتسجيل المواقف الطنانة، وقد أفلحت في ذلك الى حد كبير، وجعلت من هذا الحب شيئاً اسطورياً تضرب به الأمثال بين العشاق وطلبة المدارس. كانوا ينظرون اليها من نوافذ البيوت المتراصة والمقاهي. وكانت ترتبك في باديء الأمر وتتعثر في مشيتها السريعة الراقصة، ولكنها الآن لا يربكها شيء أو يعثرها.. غزالة برية في صحراء. الشعب.. الكتب.. الافلام الرائعة.. أشياء انتهى دورها في تغذية الجرب، ولم تعد الاظافر الحادة تستخلص منها الا القشور. وها هي الآن وحيدة وضالة في مدينة تغمرها المصابيح، تختال بمنديلها الأحمر وشفتها اليابسة كرمز للانتظار القاتل والحرمان العظيم.. في مدينة تتسلخ عوراتها تحت وهج الأظافر ولسعات السياط.. العورات المجعدة بين الاثداء المتفحمة تحت المطر. الأثداء الجاحظة الغريبة والملوية تحت رقابة الحوذي.
خذني الى جهنم أيها الحوذي العجوز. خذني الى أقرب حانوت في العالم واشتر لي أوقتين من المطر والخريف.. أعد بي أيها العجوز، وقل لجوادك العجوز ان يسرع الى أقرب مقهى واشتر لي ربطة من الأصدقاء، واقذفهم معي على طاولة المطبخ.
وشد الحذوي عنانه الطويل المهتريء حيث صرخت به ان يقف، وقفزت على الرصيف وعيناها ملهوفتان على جميع النوافذ خوفاً من أن يكون البيت الذي تقصده قد طار، وضغطت باصبعها الرطب المحمر على الجرس، فانفتح الباب والجرس ما زال يرن. كانت شاردة وحزينة وخجولة من الأشخاص الذين ستقابلهم والأشخاص الذين لن تقابلهم.
وضحك ياسين ضحكته البليدة المصطنعة: «أهلاً.. أهلاً.. لقد انتظرناك كثيراً. وقد خمن البعض أنك لن تأتي، ولذلك ذهب».

«ـ ومن بقي من البعض الآخر؟».
«ـ أنا».
«ـ أنت. . وحدك؟».
«ـ أنا والويسكي والفراغ».
وجلسا متباعدين على أريكة يبدو من مظهرها ان عدداً لا بأس به كان يجلس عليها ويصرخ ويعربد.
«ـ وماذا حدث؟ هل فعلتم شيئاً؟»».
«ـ نعم. . قمنا باتصالات واسعة. ثلاثة أسابيع وأنا اتصل وانتظر وأراجع، وكذلك أسامة وصطوف الى ان وصلنا الى النتيجة المطلوبة».
«ـ وما هي؟».
«ـ لا شيء».
«ـ وكيف لا شيء. . كيف؟».
«ـ ارجوك اجلسي ولا تصرخي».
«ـ لا أريد مقابلتكم. أريد مقابلته هو لأعرف هو هو ميت أو حيّ. . هل بقي برأس أو بدون رأس».
«ـ أرجوك لا تصرخي ولا تخطيء في فهم عواطفنا وخاصة أنا. انك لا تقدرين كم أحبه وأحترمه وأتمنى مساعدته».
«ـ أرجوك. . مللت سماع هذه الاسطوانة. تحبه وأنت في المقهى، تحترمه وأنت في السينما، تتمنى مساعدته وأنت في الحانة. انك لم ترسل اليه زراً منذ اعتقاله حت الآن».
«ـ انك ما زلت تتكلمين كتلميذة مدرسة. انني احس الأمور، ولكني لا أعرف كيف أترجمها».
«ـ هو. . لا تعرف كيف تترجمها؟ عفواً. . لقد نسيت ان هذه العواطف من فصيلة اللغات الهيروغلوفية».
ومسحت عينيها بمنديلها، وقالت يائسة: «تترجمها بأن ترسل اليه شيئاً ما، وتكتب عليه هذا من شخص ما. انه عزاء كبير ـ لأنه انسان كبير».
«ـ نعم. . انسان كبير ولكنه طفل».
«ـ لقد أعطوني عنوان منجمة شهيرة. سأذهب اليها. يقولون انها تعرف كل شيء وتتنبيء بكل شيء».
«ـ أهكذا تتكلم طالبة الجامعة؟».
«ـ ماذا أعمل؟ لا بد من فم واحد في هذا العالم يطمئنني والا قتلت نفسي.»
«ـ انك تبالغين في عواطفك تجاه رجل أوقعك في مآزق فيما مضى».
«ـ أعرف. . انه مولع بالنساء، وان ما من قوة في العالم كانت تمنعه عن الشطط والانزلاق. ولكن ماذا أعمل اذا كنت أحبه؟ أرجو ان يكون السجن قد علمه شيئاً في هذه الحياة».
«ـ أرجو ذلك».
«ـ لقد آن لي ان أذهب وأقابل تلك المنجمة ومن ثم سأسافر الى القرية. الديون تنهشني من جميع الجوانب، ولكن عزائي انني نجحت في الامتحان. سيسر الفهد كثيراً لذلك. نعم سأسافر الى القرية واستريح بعض الشيء. كم الساعة الآن؟».
«ـ اسمعي يا غيمة. رأيي ان تذهبي رأساً الى القرية وتدعي جانباً فكرة هذه المنجمة لأنك متعبة أولا، ولا جدوى من هذه المقابلة ثانياً».
«ـ اعرف اعرف. ولكن حتى لا يقال انني قصرت في ناحية واحدة في غيابه. وأنت لا تنس ان تعمل شيئاً من اجله».
«ـ لن أنسى».
«ـ الى اللقاء. لا. . أرجوك لا تخرج معي. ان اوصلتني الى الباب أم لا فلن يتغير شيء. أنت تعرف كم أحبه».
«ـ نعم أعرف».
وابتسم، فابتسمت وهي ممتعضة، وانطلقت.

*

كانت غرفة المنجمة مملكة قائمة بذاتها. الطنافس طنافس، والكراسي كراسي. وأول ما يطالعك اسنان ذهبية زرقاء يحيطها وجه طافح بالخزعبلات. وكان على الحائط ثلاث صور مؤطرة تشير الى ان صاحبتها كانت في صباها مومساً، وفي كهولتها قوادة، وفي شيخوختها منجمة. وما أن رأت زائرتها الصغيرة المبللة بالمطر تقف على عتبتها مذعورة العينين حتى فتحت ذراعيها المليئتين بالأساور وهزت رأسها يميناً وشمالاً، وقالت: «تعالي يا حبيبتي تعالي قبلي جدتك العجوز لتقول لك ما لا تستطيع هذه الكتب التي تحت ابطك ان تقوله في يوم من الأيام. تعالي. . انني لا استطيع النهوض فأنا مصابة بداء المفاصل. لا تجلسي على هذه الأريكة فساقها مكسورة. وقد أرسلتها مرارا لاصلاحها. وكانت دائماً تعود ولا تتحمل دجاجة فوقها. الجميع يبتزون مني المال كأني أقطفه من بستاني. لقد جنيته بعرق جبيني وبأشياء اخرى أرجو ان لا تضطرك الظروف الى تلك الاشياء الأخرى. ما بك؟ هل انت محمومة؟ لا. وجهك كالورد. اجلسي حيث تشائين. اجلسي على هذه الأريكة المكسورة ان شئت فسأستعملها على كل حال للموقد هذا الشتاء. آه كم هو بارد هذا الشتاء. حتى الفصول تغيرت يا بنيتي. قد يأتي الصيف



بدل الشتاء او الشتاء بدل الصيف دون ان نحس بذلك. انني اعرف هذه المدينة حجراً حجراً، وأعد حنفياتها واحدة واحدة لأنني شربت منها جميعاً. كان الماء ماء والعطش عطشاً. ماذا تريدين؟ انت ريفية حتما وأحببت واحداً من المدينة هجرك ولا يريد ان يرى وجهك. افتحي هذه الكف الصغيرة لأرى ما تخبئه لك الأقدار، ولكن بسرعة لأن هناك غيرك الكثيرون. انهم يوقظونني من نومي في كثير من الأحيان. اما انت فيبدو أنك جئت في الوقت المناسب. إنك لطيفة وهادئة كأن القط قد أكل لسانك مع أني لا أشك مطلقاً في ان لسانك لن يتوقف حتى يتوقف قلبك اذا اتهمك أحد بأنك لا تزنين عشرين كيلو غراما. آه من هذا الثعال! انه يمزق عنقي. ومن المضحك ان ألفظ ذلك الحرف كالاطفال. لأن هناك فجوة في مقدمة أسناني. ولذلك يبدو منظري مقززاً عندما أسعل او أضحك. ولكن ماذا أعمل؟ هل ألبس قناعاً عندما أخاطب أحداً؟ على كل حال لم أحفرها بيدي. هل تعلمين كيفد حدثت هذه الفجوة. لقد ضربني جندي فيما مضى لأنني هددته بهجره. هكذا كان الرجال. اما رجال اليوم.. هه.. فانك تبصقين في وجوههم فيقولون لك: ما هذا العسل يا ملاكي؟ على كل حال، سأذهب الى طبيب الأسنان لأملأها بشيء ما أو بالأحرى لماذا اذهب. لقد اعتاد علي زبائني، وهم يأتون الي من كل الطبقات.. نواب.. وزراء.. من مختلف الأنواع، ويعطوني مالاً وفيراً لمجرد أنني اقول عما يحلمون به وما يريدونه ان يحدث. حتى البزاقة تعرف ما يحلم به الرجل الشرقي: امرأة وسلطة وطعام. يجب ان تقولي لي ما قصتك فوقتي ضيق ولا استطيع اضاعة ما تبقى منه بلا معنى. على الأقل يجب ان أدخر ثمناً لكفني ونعشي والا أكلت جثتي الكلاب. انك طالبة. أليس كذلك؟ طالبة.. أليس كذلك؟».

«ـ نعم نعم.. طالبة طالبة طالبة..».

«ـ طالبة؟ هه.. أناث وغلمان على مقعد واحد؟ انني أراهن انكم لا تفهمون شيئاً مما يقوله المعلم. ألا يلحمس لكم الطلاب من تحت الطاولات؟ قولي الحقيقة ولا تخجلي».

«ـ نعم نعم.. يلحمسون.. وماذا تريدين بعد ذلك؟ انني أكاد أنسى لماذا أتيت مع أنني من أتيت من أجله يساوي كل رجال العالم».

«ـ اذن.. جئت من أجل رجل».

«ـ طبعا.. أم ظننت اني جئت من اجل جواد؟».

«ـ لماذا هجرك؟ ابعدي هذه الهرة. انها تتبول علانية كالبدوية. ما هذه الهرة؟ انظري كيف ترفع ذيلها. انه يكاد يلامس ذقنك، ولكن لا تخشي شيئاً. انها أنظف مما تصورين. نعم! لم يهجرك، ولكن اذا لم يهجرك فماذا فعل اذن؟».

«ـ أصغي الي ثانية واحدة. أقبل قدميك».

«ـ لا أستطيع. وقتي ضيق ولا استطيع ان أفقده بلا معنى. اعرف. ستقولين الأمور مداورة حتى لا تجرح كبرياءك. آه كم أنت بائسة. الرجل لا يستطيع ان يفعل الا شيئين: إما ان يحب، واما ان يهجر. أقول عما يجري هنا في هذه المدينة الساقطة. ماذا اتى بك اليها أيتها الريفية البسيطة؟ ماذا تستطيعين ان تفعلي بحفنة من الطهارة في هذه المدينة الساقطة. انني أعرف معظم من يرقد في قبورها.. عرفتهم جميعاً. هعل تتصورين أن ما بداخل هذه القبور كان يضحك ويصرخ ويقبل؟ موضوعك صعب يا صغيرتي. تعالي الى جواري. لن آكلك. هيا لا تضيعي الوقت. ماذا فعل لك حبيبك؟».

«ـ اريد أن أعرف أين هو وما هو مصيره».

«ـ اذن لا تعرفين أين هو؟».

«ـ طبعاً لا أعرف والا لما تشرفت باريكتك وهرتك».

«ـ إنه حيث كان فهو تعيس ومهموم ويفكر بك باستمرار».

«ـ اعرف اعرف انه يفكر بي لا بك، ولكن أين هو؟ هل سيخرج؟».

«ـ يخرج.. من أين؟».

«ـ من السجن».

«ـ قولي ذلك مسبقاً. يا الهي كم هن ثرثارات بلا معنى فتيات هذا الجيل. ما اسمه؟».

«ـ فهد التنبل».

«ـ فهد التنبل.. فهند التنبل. رائع. هذا اسم حقيقي. اسم رجل حقيقي. أما أسماء اليوم.. اسامة.. هزار، فشيء يقزز النفس..».

«ـ يا ست نظمية. دقيقة واحدة وأقتل نفسي. حقيبتي في الكراج والسيارة مليئة بركابها ولا تنتظر أحداً في العالم سواي كي تسير».

«ـ كان يجب ان تقولي لي ذلك من قبل حتى تكوني الآن تتنشقين رائحة البنزين في تلك السيارة. ولكن ما العمل اذا بدأ الانسان بالحديث لا يعرف كيف يسكت؟ ماذا فعل حبيبك حتى دخل السجن؟».

«ـ كان يكتب.. عن الآخرين».

«ـ وماذا كتب؟ ولماذا كتب؟ انه ابله».

«ـ ولماذا أبله؟ يا ست نظمية.. ان الدور الذي لعبه فيما مضى لا يمكنك نسفه بهذا العنف البذيء. انك على كل حال لا تفقهين في هذه الأمور».

«ـ اسمعي. قد لا أفقه كثيرا مما جرى ويجري من الأمور، ولكن ما أفقهه وحدي دون سواي ان الانسان مهما لعب من أدوار فلا بد ان يناله التعب في النهاية، ومهما ارتفع لا بد ان يسقط. رأيت نواباً ووزراء يتبولون على جدران الأزقة وحيدين مهملين. مهما بلغ الانسان ما بلغ،

سينفض عنه الآخرون عندما يتوقف عن الصعود ويتركونه وحيدا مجهولا في المقهى يبحث عبثا عن انسان ما يلعب معه الورق او النرد او يشاركه في تأمل صور الاستعراضات والاحتفالات الغابرة».

«ـ انك ثرثارة أكثر مما أنت منجمة. لم أفهم كلمة واحدة عن حقيقة وضعه الآن».

«ـ اسمعي يا فتاة. ما من زبون او زبونة بالاحرى أرهقتني مثلما أرهقتني أنت. لم تتركي لي فرصة واحدة كل أتم حديثاً وأعطي حكماً، وكل ما يهمك هو حبيبك وحده دون سواه».

«ـ أرجوك ان تقولي لي شيئاً عنه.. شيئاً من الحقيقة عن وضعه».

«ـ سأقول لك الحقيقة بكاملها لأن نصف ما سأقوله قد يحدث، ونصفه الآخر قد لا يحدث. ولذلك لا بد ان تكون الحقيقة هنا وهناك».

«ـ هنا أو هناك؟».

«ـ وماذا تظنين استطيع ان أفعل غير ذلك؟ هل أمسك عكازي هذا وأشير به الى الحقيقة كأنها مقعد أو قدح؟ لماذا تورطين نفسك مع شاب؟ لماذا تحبين؟ الا ترين حالتي ام تعتقدين انني خلقت هرمة مقعدة بهذا الشكل؟ لم يأت بائع البابونج اليوم. انني لا استطيع ان أشرب شيئاً سوى البابونج. انك تحبين ذلك الفتى، واذا هجرك ستجنين بكل تأكيد. لماذا؟ أنصحك بأن تتركيه».

«ـ أتركه؟! سنة كاملة وأنا أركض بهذا الحذاء العتيق من مكان الى مكان، أغسل ثيابي وانتظرها حتى تجف لأرتديها وأهرع لمقابلة فلان وفلان، سنة كاملة وأنا لا أرقد الا اذا كان السمك في الماء يرقد. آه يا ست نظمية، لو تدركين الأمور أكثر مما تدركين الآن».

«ـ بل أدركها اكثر مما تظنين، واستطيع ان أريك اياها بأم عينيك. تعالي معي. لا تدوسي بحذائك الموحل على السجادة، فليس عندي خدم كي ينظفوها. ما شكل حبيبك؟ هل هو جميل؟».

«ـ نعم. انه طويل قليلا. اشقر وذو عينين واسعتين ضاحكتين».

وكانت العجوز قد وصلت الى سرداب مظلم يضيئه شمعدان يرسل لهبا كلهب الثقاب، ووقفت امام ستارة صفراء مقلمة كالتي تستعمل للتوابيت، وأزاحتها بيديها المليئتين بالأساور، وقالت لغيمة: «انظري. هنا ايضا واحد كان يسرح شعره ويلمع حذاءه ويضع محرمة في جيبه الصغير. وقد ضحك لنكات كثيرة، وقبض كثيراً من النقود. وماذا هو الآن؟ انظري اليه. انه عظام. عظام وغبار. قولي امامه ألف نكتة ونكتة فلن يضحك. اقذفي امامه كل مجوهرات الدنيا فلن يختلج. كومي له كل اثداء النساء فلن يطرف له بصر. تعالي. اقتربي. سأضيء لك مصباحا آخر. داعبي أسنانه بأصابعك. انها مقرفة ومفزعة. أليس كذلك؟ ولكني طالما لعقتها بلساني فيما مضى.. طالما مسحتها بمنديلي من بقايا الأرز واللوبياء. كان يحب طبخي كثيرا، ويقول لي: أخاف ان آكلك ذات يوم...».

وكانت خيوط العنكبوت المتدلية من السقف ومن عدد من السروج وأدوات الصيد، تتأرجح وتتساقط هنا وهناك، وقد انطلقت غيمة هاربة، متعثرة بالأريكة، فحطمتها، فصاحت العجوز وهي تغلق الستارة وتحاول الاسراع خلفها: «لا تذهبي قبل ان تعطيني اجرتي. ان الله لا يرسل الي نقوداً بدلو من السماء».

وفتحت غيمة حقيبتها على عجل، وقذفت بكل ما فيها من نقود، وأسرعت لا تلوي على شيء، قاصدة قريتها.

*

«ـ سكوت».

وانقلب الجميع الى تماثيل فاغرة من البرونز. ما من كلمة الا وقيلت فيما مضى، ولكن ما من كلمة أدت مفعولها حتى الآن. الكلمات كنقر المياه في الصخر الا هذه الكلمة فقد كان لها وقع الفأس. لقد سمعوها مراراً في الأيام الغابرة عندما كانوا صغاراً. عندما كانوا يطلبون اذناً للتبول، فكان يقال لهم: «سكوت». أما الآن فهم يطلبون إذنا للحياة.

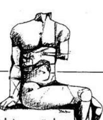
كان الوقت الساعة الثالثة بعد الظهر، الفترة التي لا تمت الى الزمن بصلة. ودباح والفهد والبدوي والرياضي وكل الذين ضلوا في الصحراء المحرقة، يقفون الآن بكل مرارتهم وجوعهم وعبوديتهم على الحافة تماماً كما تقف العصافير على أسلاك الهاتف استعداداً للتحليق. الثالثة بعد الظهر.. الوقت العجوز الأحدب، الوقت الذي يفترق فيه الأطفال عن الموائد وتغلق الحوانيت.. الوقت الذي ينام فيه الأطفال على دفاترهم والتجار على موازينهم، وتستلقي فيه العائلات السعيدة على الحصر والأرائك.. الوقت الذي يخلع فيه الطاغية بزته، وتخلع المرأة مشدها، والأب طاقيته وسترته، تحاشياً ضرورياً لهذه اللقمة الفاسدة من مائدة الحياة. كان يوماً آخر من الشرق. انه هنا يأخذ مجده، ويتطاول كملاكم محترف بين حفنة من الأطفال. انه هنا عطر وربيع وغبار وجنس، يذكرك دائما بأنك ولدت ذات يوم، وضحكت ذات يوم، وعليك الآن ان تتعهد بأن لا تضحك ولا تولد مرة اخرى الا باذن خاص كما تتعهد بأن لا تمشي على الرصيف ولا تدخن قبل الافطار.



«ـ سكوت. كل من يسمع اسمه، يجمع ثيابه ويقف امام الباب».

كان الشرطي ذو الأسنان الصفراء والفم الكريه هو الذي قال ذلك. ومع ذلك رأى السجناء ان فمه أجمل من فم فينوس في تلك اللحظة وهم يرقبونه بعيونهم الجاحظة الى درجة جعلت البدوي يمسح عينيه بأصابعه أكثر من مرة ليتأكد من انهما لم تطيرا بعد من وجهه. أما الفهد فكان يهتز من أعلى رأسه حتى أخمص قدميه وهو يتأمل فم الشرطي بينما يداه تقلبان الأوراق. اما دباح فقد كان أكثرهم هدوءاً واتزاناً نظراً لمروره اكثر من مرة في مثل هذه المواقف، وان كان يمكن القول ان نصفه الأسفل كان لا يهتز فقط بل يرقص. اما الرياضي فكان يقف كرياضي بجوار البدوي وكأنه يقول: أليس من العار ان يبقى هذا الجسم حبيس القضبان؟

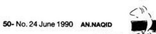
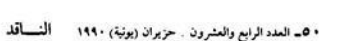
وأشعل الشرطي لفافة، ونفث دخانها وهو يهز رأسه لشخص ما كان يوشوشه باسماً بينما الجميع يرمقونه بذات العيون المشدوهة ويمدون



أعناقهم وهم في أماكنهم كأنهم يريدون قراءة أوراقه مباشرة.
«ـ فهد التنبل.. دباح الشاويش.. نايف أبو عطية.. راجي زكور.. محمود القش...».
«ـ حا.. حا.. ضر...».
وقفز الفهد الى أعلى والى أسفل، وأخذ يدور كالمروحة في جميع الجهات بحثاً عن أغراضه، ثم وضعها تحت ابطه ووقف عند الباب، ووقف خلفه دباح والرياضي ونايف والأربعة الآخرون.
ومع ان الشرطي قد أعاد الورقة الى مصنفه، وأخذ يعد المطلق سراحهم الا ان البدوي كان لا يزال واقفاً منتظراً اسمه، ولكنه عندما أدرك الحقيقة، أسرع الى الشرطي وسأله: «وأنا؟ لم يطلع اسمي».
«ـ لم يطلع. عد الى مكانك».
«ـ لقد خرج الفهد ودباح».
«ـ نعم خرجوا».
«ـ ولكن ذنبي ليس اكبر من ذنبهم».
ويبدو ان الشرطي قد تأثر لمنظره وبلاهته، فقال له: «لا تزعل.. ستخرج غداً».
«ـ أقسم بشرفك».
«ـ قلت لك ستخرج غداً وأنا لا أمزح».
فقال بعض السجناء متملقاً الشرطي: «فعلا انه لا يمزح».
«ـ والآن بامكانك ان تأخذ ما تشاء من الأغطية والصحون. ألم يعتقلوك انت اعتباطاً؟».
«ـ نعم.. نعم.. اعتباطاً أو صدفة».
«ـ ولماذا اعتقلوك؟».
«ـ لا أتذكر.. كنت أتذكر ذلك من أسبوع».
فقال بعضهم للبدوي وهم ينظرون الى الشرطي كأنهم يقولون له: انظر كم نحن بجانبك: «كيف لا تتذكر؟ امرك غريب. انك غامض اكثر من اللازم».
فقال البدوي وراحتاه مفتوحتان: «لا أتذكر».
أما الفهد فقد كان صامتاً طوال هذه المدة وواقفاً كالصنم ووجهه الى الباب. فقال الشرطي للبدوي: «سأعود اليك عندما تتذكر».
ثم ابتعد بالسجناء وهو يزمجر بهم كأنه تورط أكثر من اللازم في انسانيته، فصاح به البدوي وراحتاه مفتوحتان: «ولكني لا أتذكر».

*

وأخيراً بعد عذاب لا يحتمل.. بعد كثير من الشوق والخوف والقذارة والرعب أعطوا الفهد حريته وحزامه ومحتويات جيوبه، وعادوا الى أوراقهم يتمخطون ويتثاءبون.
ورفع الفهد ذراعيه عند مدخل المدينة، وصفق بهما على فخذيه كنسر ركب جناحين جديدين، متوسلا يقظة الجماهير، مؤكداً لها بعينيه الزرقاوين ان السماء رائعة والأرض رائعة والسجون رائعة، وان ما من شيء في العالم يوازي الخطوة الحرة وقراءة الجريدة وفصفصة البزر واشعال اللفائف عند المنعطفات، ولكن من يصغي الى هذا الرنين الطويل.. من يفتح معطفه لهذه العظام المطروحة بكل بياضها وصلابتها للماء والريح؟
لا شيء يمنعه الليلة من أن يختبر العالم وحيداً.. ان يتلصص على وفائه خلال الزحام. واندفع الى أول هاتف في أول حانوت رآه، واتصل بغيمة، فأخبروه انها قد سافرت الى قريتها، فأغلق سماعة الهاتف بحنق، وأسرع الى مكتب البريد، وأبرق اليها ان تحضر فوراً. أن تترك الملعقة من يدها وتطير اليه. ثم سار في الشارع وهو يفرك بيديه بمرح متقدماً الى مهرجان الأضواء.
كانت السماء تمطر والأرض تمطر. كان المارة يحملون المظلات فيما مضى. اما الآن فهم لا يحملون شيئاً، ويضعون أيديهم في جيوبهم ويسيرون ببطء على الأرصفة. كانوا ينظرون الى السماء وهي تمطر. اما الآن فينظرون الى جميع الجهات ما عدا السماء. كانوا يتحاشون الحفر في الطريق. اما الآن فهم يتعمدونها. كان سائقو الباصات يطلقون أبواقهم في الأماكن المزدحمة. اما الآن فيطلقونها في الأماكن الخالية. كان أصحاب الحوانيت يدفعون الزبون دفعاً الى الداخل. اما الآن فيدفعونه دفعاً الى الخارج. كانت المطاعم تزدحم بالأشخاص الذين لا يأكلون. اما الآن فهي مزدحمة بالأشخاص الذين يأكلون. كانت الامهات يملأن الدنيا صراخاً وزعيقاً اذا عاد أطفالهن متأخرين. اما الآن فيملأن الدنيا صراخاً وزعيقاً اذا عادوا مبكرين.
وعندما استقل الفهد باصاً، ووجد السائق يقود الباص بيديه لا بقدميه، أدرك ان الدنيا لم تنقلب كلها، وان بعضها ما زال في وضعه الطبيعي وان كان مهتزاً ومترنحاً.
لا لن يذهب الآن الى المقهى حيث اصدقاؤه. سيترك هذه المفاجأة حتى منتصف الليل حين لا يكون مليئاً بما هب ودب ويضطر الى استجواب متقطع لا ينتهي. سيفاجيء الجميع على دفعات.

كانت المدينة مقفرة في ذلك الليل الفاجع، وكتل الغيوم الكبيرة تتجمع وتفترق فوق الاعلام المبتلة بالأسى. انه الوقت المناسب للذهاب الى المقهى. سيكون موشكاً على الاغلاق. وفي أشنع الاحتمالات سيكون هناك عدد من الغرباء يلعبون الورق.
ودار الفهد حول المقهى أكثر من مرة محاولا ان يستشف من خلال المارة المسرعين وانعكاسات المصابيح على الأرصفة القذرة ما اذا كان احد من اصدقائه في المقهى. زرر سترته العتيقة، ودفع الباب الزجاجي بيده. لم يلتفت احد فملأت الغبطة قلبه. جلس الى أول طاولة، وأحدث ضجة في اثناء جلوسه، ولم ينتبه احد، فملأ السلام قلبه.
دخل ثلاثة يعرف وجوههم جيدا. لم يلتفوا اليه. ملأ الأسى قلبه، فتحرك في مقعده محدثاً ضجة الا ان احداً لم يلتفت. كان يريد ان يلفت انتباه النادل على الأقل كأنه يقول له: نعم.. لقد خرجت.. ألا تراني؟ ولكن النادل الذي يعرفه لم يكن موجوداً. كان هناك نادل آخر. ولوح له محاسب المقهى بيده. وبلغ سمعه حديث للثلاثة الذين يعرفهم:

«ـ أليس هذا فهد التنبل؟»
«ـ بلى».
«ـ تعالوا نسلم عليه».
«ـ أين كان؟».
«ـ في السجن».
وكان الفهد يتصنع الشرود وعدم الاصغاء الا أن قلبه كاد ينفطر من الفرح، وشعر بأن الحياة جميلة كما هي ورائعة حتى عندما تكون مقطبة كالوحش.
«ـ الحمد لله على السلامة. متى خرجت؟».
«ـ اليوم».
«ـ انك أصفر».
«ـ نعم أصفر».
«ـ ولكن صحتك ليست سيئة على كل حال».
«ـ نعم ليست سيئة».
وتثاءب الرجال الثلاثة، وخرجوا من المقهى يودع بعضهم بعضا. ثم جاء محاسب المقهى نحو الفهد وهو يتمطى متثائبا بعد ان أنهى حساباته.
«ـ متى خرجت؟».
«ـ اليوم».
«ـ إنك اصفر».
«ـ نعم اصفر».
«ـ لكل انسان طريق في هذه الحياة. اغلق النوافذ جيدا يا ولد. كنت أعتقد انك مسافر الى القرية حتى سمعت بعضهم يتحدث عنك. لا لاتشطف الآن. دع ذلك للصباح. هل ضربوك حقاً؟ لا أظن. صحتك ليست سيئة. قلت لك لا تشطف الأرض الآن. ما هذا النوع من الخدم كأنك تخاطب حطباً. يريد ان يشطف الأرض عنوة».

وتثاءب المحاسب، ومضى ليلبس سترته استعدادا للذهاب، ثم وضع الخادم المكنسة في الزاوية، وأطفأ الأنوار، ولبس سترته، ونظر الى الفهد كأنه يستفهم منه ما اذا كان يريد ان ينام في المقهى حتى يحضر له وسادة، فنهض الفهد، وزرر سترته، ودفع باب المقهى، ومضى.
كانت الشوارع طويلة، وصلبة، لا نهائية، تنبعث منها رائحة شواء بعيد، وكانت الهررة الضالة، المفتوحة الافواه، تتشمم فضلات الزوايا وتموء مترنحة تحت أضواء النيون الغبراء.
ها هو الفهد وحيد ضد المدينة، وفي عينيه ملامح الغزو.
لكي تكون جراحك واضحة لا لبس فيها ولا ابهام، عليك ان تدفع جزية الدمار.
عليك ان ترفع حافة القبعة اذا كانت الندوب في الجبين، وتخبطها خبطاً في الشارع اذا كانت في قمة الرأس. يجب ان يرى الشعب الفرح والألم والحرية كما يرى الباص والهاتف والمئذنة. اما الجراح والاهانات الدفينة في الأعماق فابرازها يحتاج الى المهارة والصبر.
لقد ذهب وولى عهد البطل النظيف المعتكف، وجاء دور البطل الوحش.. البطل الذي تتلألأ الجراح في رأسه. البطل الذي يتمخط في الشارع ويكسر مرفقه على حديد الحافلات.. البطل المتسول الأحول الضائع.. المغروس كالحربة خلفك وأمامك.
وهذا البطل المغروس كالحربة امام الحقائق يحتاج الى حشود وأساطيل، والى شوارع مكتظة وزغاريد يخرج معها دم الخناجر، والى خيول ودراجات وبيارق، والى رغيف ومأوى.
لو كان الفهد في القفار في هذه اللحظة لزحف على ركبتيه بين الصخور ورقد على هضبة قريبة من السماء، قريبة من الله، ليناجي حبيبته ووطنه. أما الآن في هذه الساعة الكئيبة من الليل فحبيبته نائمة ووطنه يشخر، وعليه وحده ان يبقى مستيقظا، فلا بد من كلب حراسة لهذا الشرق الذليل المنهوب.. هذا الشرق الذي يرقد خارج لحافه، ومن صرته تشرب خيول الغزاة وتصهل. □



تمت



ديكتاتورية النقد الماركسي

أحمد [illegible] ـ سورية

■ حين شاع النقد الانطباعي القائم على التأثيرات المختلفة للعمل الابداعي الأدبي، لم تكن هناك سلطات تولد القوانين التي يحكم بها على هذا العمل او ذاك بمقياس ذي قواعد، بل كانت الأحكام تجري هكذا، من منطلق بدائي متحرر من كل النظم، ومعتمد، بالدرجة الأولى على صدمة العمل، ثم أصبح هذا النوع من النقد ـ بحكم التطور الاجتماعي والاخلاقي والفلسفي والأيديولوجي ـ خاضعا لعصبية من نوع ما، نقلته الى ما يسمى بالنقد الحكمي المتكىء على قوانين الدولة والأخلاق السائدة. وفي هذا ـ كما هو واضح ـ إفساد للأدب، واضرار به، لأن أخطاء النقد الحكمي المؤسس على الأفكار الجاهزة، من شأنها ان تحرف العمل الأدبي عن مساراته، أو ان تسيء إليه بشدة، حين تجرده مما فيه، أو تلحق به ما ليس فيه، انطلاقا من الاهتمام بضرورة تمثل الأديب لهذه القيم المفروضة من الخارج، والتي تعد مُثُلا محددة، على الأدب ان يطبقها، وعلى الناقد ان يحكم على الأدب بها. . . وهكذا يتم التعامل على أساس ميكانيكي حتمي، يجعل من النقد الحكمي استبداديا متعاليا لا يقبل التجاوز، بل يرسم خطوطا حمرا، ويضيق الخناق على الأدب بتطبيق نوع من الحصر والكبت المبرمجين عليه. وخير مثال يمكن ان نسوقه على فشل قوانين هذا النقد ان عملا ادبيا واحدا، يمكن ان يفسر أو يحلل او يحكم عليه بأكثر من طريقة أو قانون، تبعا لايديولوجيا النقاد الذين يتصدون لهذا العمل، بل قد تصبح القوانين التعصبية قوانين ذرائعية لتمرير الكثير من الأحكام الشخصية غير الموضوعية.

ولعل هذا التناقض في الأراء النقدية الحكمية هو الذي دفع الأستاذ مولتون الى محاولة إيجاد ما يسمى بالنقد الاستدلالي، أو النقد الذي يتعامل مع الأدب على أساس علمي محض، عن طريق النظر في ظواهر الأدب كما هي في الحقيقة، لا كما هي في منظور الأفكار السابقة والأحكام الشخصية المتطرفة القائمة على المدح أو الذم حسب امكانية التوافق أو عدمها. . . ان مولتون بدعوته هذه أراد الغاء المثل المقررة وإنكارها، مطالبا باختبار الأدب بصورة خالصة بعيدا عن تشويهات الأحكام المطلقة أو النسبية.

وجرأة مولتون هذه، تهدنا بسبب قوي، يسعفنا في تقرير أمر بصورة مسبقة، وهو أن قانون كل عمل أدبي له مسوغاته الخاصة، وظروفه التي لا يمكن ان تنطبق بأي حال على أديب آخر. ويمكن ان نوسع الدائرة هنا لنشير الى عدم امكانية تطبيق آراء هذه المدرسة النقدية أو تلك على مدرسة أدبية لا توافقها؛ وهذه النقطة هي التي تدل على قصور النقد الماركسي الذي يحاول ان يكون حكمياً متزمتاً، وأن يلغي الآداب غير المتوافقة مع طروحات المادية التاريخية، وأن يصادرها أو يتهمها بالدونية والضحالة والإساءة الى الإنسان.

ومن هذا المنطلق لا نريد ان نكشف عن كيفية تعامل النقد مع الأدب، وإنما نريد ان نؤكد شناعة الأدلجة حين تتحول الى ساطور او هراوة في كف النقد، او تتحول الى حجاب كثيف يمنع الناقد من رؤية الحقيقة. ومثل هذا الأمر قائم حقا في معرض هجوم النقد الماركسي على أدب المجتمع البرجوازي وأفكاره، ومحاولته حصر هذا الأدب في خانة المنفعة، والترويج للتفاهات والشناعات والجنس وفكرة (الجنة الآن) وهو - أي النقد الماركسي - حين يلح على هذا الطرح فإنما ينطلق من مقدمات أيديولوجية مقنعة أو سافرة يريد من خلالها إبعاد الناس عن الاحتكاك بالأراء غير المتوافقة مع الماركسية، وكأن المسألة مسألة مصطلحات لاقضية حياة، إذ لا بد في العرف النقدي الماركسي ان يتحدث الأديب عن فضل القيمة، أو إنتصار البروليتاريا، أو زيادة الانتاج، أو النصر العسكري على النازية حتى يمدح ويشد عليه، أما التعبيرات التي تُلحظ في أدب المجتمع البرجوازي عن القهر والاضطهاد، فإن هذا النقد لا يتوقف عندها كثيرا، ربما لأنها لم تطرح ضمن نسق التشكيلات التربوية والمعرفية والنضالية للماركسية. وهكذا كان الهجوم على المدارس الأدبية وأساليب التعبير المختلفة منصباً على أساس انها ضرب من العبث وصرف الانسان عن مشكلاته الحقيقية.

غير أن هذا الفهم لا يصمد امام حقيقة صغيرة، وهي أنني حين اتألم أعبر عن ألمي بطريقة قد تختلف كثيرا او قليلا عن الطريقة التي يعبر فيها شخص آخر عن الألم نفسه الذي قد يصيبه. ومن هنا كان تعويل النقد الماركسي على فكرة التغيير الأمثل بوساطة الاشتراكية، وعدم إيمانه بالحلول الأخرى، رغم قناعة كثير من الفلسفات والمدارس الأدبية بحلول تبدو من وجهة منهجيتها ممكنة أيضاً نحو التغيير الأمثل. وبناء على ذلك تصبح السريالية العابثة الحرة الغامضة حلا ممكنا من وجهة نظرها، وكذلك تصبح التوماسية الجديدة المبنية على الاعتقاد والعقل واللاهوت والانتربولوجيا المتلائمة مع العلم حلا ممكنا لمشكلات الانسان من وجهة نظر المنادين بها.

لكن النقد الماركسي يهاجم مثل تلك الدعوات، معتبرا الحلول اللاهوتية جمودا عقائديا، وفوضى مدمرة لأسس الحضارة الانسانية، ومعتبرا علم الجمال الضروري ضربا من الخداع، لأنه يتمرد على الوعي، ويعتمد على التداعيات غير المنضبطة؛ بل إنه يعتبر الآداب البرجوازية مقيدة بأساليب تعبيرية لا تنفع غير البرجوازية نفسها.

وهكذا، فإن البحث في موقف النقد الماركسي من مدارس الأدب وطرائق التعبير يكشف عن الكثير من التزمت. فلو شئنا الحديث عن التعبير السريالي عن مشكلات الانسان لوجدنا سوء فهم الماركسيين له سببا في محاربته عقائدياً، فالسريالية ليست مدرسة عبثية بإطلاق كما يظن الماركسيون وغيرهم، وانما هي التعبير الرمزي عن الواقعية المغرقة، في اطار من التلقائية والصوفية الجمالية الباحثة عن التحرر الكامل للاوعي، كما أشار الى ذلك مؤسسها أندريه بريتون. واستنادا الى هذه المنطلقات فإن هناك الكثير من العلاقات غير المكتشفة تعتبر واقعية أكثر مما هو موجود في الحياة العملية من الوقائع المكتشفة.

ولقد انطلق الهجوم على السريالية بحجة دعوتها الى الحلم والكتابة غير المنضبطة... وهذا الهجوم ليس له ما يسوغه سوى عدم التوافق مع الدعوة الى الكتابة المقيدة بالأصول السياسية، والنظم التربوية، والتوجهات الأيديولوجية. فهذه المدرسة - وان كانت غير جماهيرية من جهة الحكم في الفهم والتلقي - فإنها تظل تعبيرا مشروعا عن الواقع بلغة لها بصماتها الخاصة، وهي لغة ليست عبثية إلا على محمل الظاهر، ذلك ان هذه المدرسة ولدت نتيجة خلاف سياسي بين الملتزمين بها، وان احتجاجها على الواقع - وإن جرى في تيار غامض - فإنه يظل موقفا، لأنّ المسألة ليست متعلقة بالمصطلح الأيديولوجي كما أسلفنا، وإنما متعلقة برد الفعل تجاه الواقع. فكثيرون ممن استخدموا الواقعية الجديدة درعاً لترويج مفاهيمهم لم يقدموا شيئا للاشتراكية او الأدب، لأن قيد الأيديولوجيا قد أتلف الجانب الجمالي في أدبهم، وأبقى على الجانب التعليمي الوظيفي الفج.

لقد تعامل جيمس جويس مع العالم بطريقة جديدة سببت له صعوبات بالغة في نشر مؤلفاته، لتعقيدها والحادها واستخدامها لغة غير مألوفة، وقد انصب تعبيره على الصورة الذاتية للعقل والحواس، وكان في عمله التجريبي (يوليسيز) خير معبر عن مشكلات عصره، حيث استخدم فيه تيار الوعي الذي يسميه الماركسيون ألاعيب، معتمدا في ذلك على المتاهات والتعقيدات الخفية والخرافات والخيال الكوني الخالد للانسان والوعي الجماعي المتوافق مع رؤية يونغ. وقد أطلق جويس بطله يوليسيز ليعبر عن مزاجه المتقلب بنفسه، وليصور ضوضاء مدينة دبلن التي تعني القذارة، وليرصد سوداوية الناس الجارفة، وغربتهم في هذا الصهريج الحضاري. وقد سارت على هذا النحو الروائية الانكليزية فيرجينيا وولف في روايتها (السيدة دالوي) حيث عبرت فيها عن حياة الناس التافهة في مدينة لندن.

وإذا شئنا الاستشهاد أكثر فإن صموئيل بيكيت في كتاباته اللامعقولة قد واجه الواقع في كثير من روائعه. فقد كتب (كيف هي) ليعبر عن ظلام الوجود ووحله، حيث نرى بوم وبيم وهما يزحفان عاريين فيهما. وفي (الأيام السعيدة) يتحدث عن عزلة الانسان في مجتمعه متمثلة في عزلة زوجين عجوزين، الزوجة تحاور زوجها وهي مدفونة في الرمال والزوج يكاد يكون أخرس. وفي (ليس أنا) صورة مثيرة لصراع الإنسان مع ماضيه عبر صرخة غضب لامرأة تستعيد تفاصيل حياتها الثقيلة السابقة.

قد تصبح القوانين التعصبية قوانين ذرائعية لتمرير الكثير من الأحكام الشخصية غير الموضوعية

إن ما يريده النقد الماركسي هو الاتكاء على معطيات الواقعية النقدية والواقعية الجديدة التي تطرح الأمور بطريقة مباشرة على أسس محددة مقولبة، وبهذا يمكن تفسير هجومه على المفاهيم التوماسية الجديدة في الفلسفة والأدب معتبرا إياها نوعا من المتعة والنشوة الذاتية الغيبية، لأنها تصدر عن الحدس في إدراك علاقات الوجود، وتطلب تحقيق هذه العلاقات في الرؤى الميتافيزيقية.

لكن هذا الهجوم لا يستطيع ان يلغي على أية حال مسوغات هذه الفلسفة ومشروعيتها، إذ ان الكثير من القيم الروحية التي يحملها الأدب، قد تكون انعكاسا لما هو عقلي واعٍ، ولما هو غير عقلي أيضا، ذلك ان ما هو عقلي ليس هو الأساس لأنه نسبي، ولأن ما هو غير عقلي او غير مكتشف هو الأشمل، حيث يحتل مساحة أكبر في تساؤلات الانسان، فلا نكر اذا لجأت الآداب في بعض طرائقها التعبيرية الى اللاهوت والغيبية واللاعقلية كما هي الحال في أدب المجتمع البرجوازي. فقد أراد الشاعر والروائي هيرمان هيسي - على سبيل المثال لا الحصر - حل مشكلات اوروبا السائرة نحو الفوضى بوساطة الدين، وقد عول على الفردية والاهتمام بالذات الغامضة مؤمنا بالصدق الفني في الأدب وبعزلة الأديب في المجتمع المادي وازدواجية عالمه. حيث كتب رواية طوباوية تحت عنوان (لعبة الكرات الزجاجية) وفيها تنسجم الرياضيات والفن والموسيقا والفلسفة، أي ينسجم ما هو علمي مع ما هو روحي خارج إطار المعادلات المحددة الصارمة. ومثل هذا الفهم يُلحظ عند لوغي براندلو في (الأقنعة العارية) اذ ناقض اسلوب تقليد الحياة بالأدب معتمدا على التداخل والمزاوجة بين الجنون والعقل، والغيب والواقع.

وعليه، فإن كل العصور الأدبية والاتجاهات التي راجت منذ الفن البدائي الى الفن القديم الى فن القرون الوسطى الى فن عصر النهضة باتجاهاته (المبكر والوسيط واللازمة المكلفة) الى الباروك الى الركوكو الى الكلاسيكية الى الرومانسية الى الواقعية النقدية الى الواقعية الجديدة... عبرت عن وضع ما. فكل مدرسة تمثل واقعاً معيناً بدءاً من التعبير المباشر الى الاعتقاد بأن الحياة حلم الى التمسك بالقيم الجمالية والخلقية، الى ◁



الزمن الذي كشف ضرورة اعادة بناء النظرية السياسية المنغلقة ينبغي أن يدفع الأدب الى التحرر من الجمود

الأدب الظريف والترويج للعاطفة، الى الحديث عن التاريخ والميثولوجيا، الى الفنتازية والقدرية الى التعبير عن الديمقراطية . . .

لقد أخطأ النقد الماركسي حين حجم الكثير من تلك المدارس، وحاول التقليل من الدور الحيوي لها، ولا سيما حين هاجم النتاجات التي ظهرت منذ اواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين (هذه الفترة التي تتسم بانتقال الرأسمالية الى مرحلتها العليا ونعني الامبريالية). وقد انصب الهجوم على الانطباعية والديكورية والرمزية بحجة انها مدارس فنية تمثل (المودرن) ولا تمثل مراحلها ضمن ظروف الواقع المعاش وتوصّل النقد الماركسي الى ان هذه الفترة هي فترة انحطاط الفن متناسيا المضمون التاريخي للأعمال الناقدة في البلدان الرأسمالية، والتي أظهرت خيبة امل معظم الكتاب بالديمقراطية البرجوازية. اذ لم يترك اناتول فرانس واضرابه جانبا من جوانب الأساس الفكري للدولة البرجوازية دون إظهار معناه المتناقض المنافق واللا انساني كما قال غوركي. لكن هذا النقد لم يمنعه من اللجوء الى الأسلوب الرمزي الساخر كما في (جزيرة البطريق) التي عرت سياسة الدولة، وهاجمت الدين والفن المتخاذلين. وهو لا يخفي - فوق هذا وذاك - ميوله الرومانسية لجمال العالم والرغبة بفعل الخير. وحين نتحدث عن رمزية فرانس فإنما للتعريج على استهجان الماركسية لهذا الأسلوب، اذ تقرن الرمزية بالمشاعر والميول الغيبية والشهوانية والتشاؤم واليأس والانهزامية والخوف من الحياة، وتتهمها بالانحطاطية، والدعوة الى عالم طبقي ومشاعر بشرية مشوهة، وعالم روحي ملوث، من خلال حقن الجماهير بالعقيدة البرجوازية. لكن الاستقراء التاريخي يكشف عن خطل هذا الاتهام، ويبين ان الأدباء قد هاجموا بطرائقهم المختلفة المبادرة البرجوازية المضللة والأوهام التي تروجها حول (الطاقات الخلاقة) منذ أميل زولا الذي انتقل تدريجيا من الرواية الطبيعية الى الرواية النفسية في معالجة مشكلات المجتمع، بل لقد رفض الكثيرون قيم المجتمع الصناعي، بالدعوات الرومانسية المتمثلة بالعودة الى الريف والحياة الرعوية كما في روايات جورج صاند.

ومن خلال الأمثلة السابقة نستطيع القول: ان طبيعة الأساليب لا يمكن ان تفقد مضامينها المدافعة عن الانسان لمجرد مخالفتها لمقاييس أيديولوجية صارمة. ذلك ان أدب المجتمع البرجوازي ليس أفيونا يدس من خلال روايات المغامرات والقصص البوليسية والاجرامية والكوميدية الجوفاء والكتب الدينية . . . فهذا له هامشه في ادب الدول البرجوازية ولكنه ليس كل هذا الأدب، فهناك ومض وألق للكثير من الابداعات الأدبية ذات المضمون الهادف، لكن علة النقد الماركسي تنعكس في تعاميه عن هذه المعطيات بسبب اسلوب الطرح وطريقة التناول، على الرغم من شعبية الكثير من الكتاب في المجتمع البرجوازي. فقد كتبت روائع كثيرة بأساليب مختلفة وحصدت نجاحات لم تحققها كتابات الكثيرين من أعلام المدرسة الاشتراكية في الأدب، والشواهد على ذلك غزيرة وفيرة من جهتي القيمة والطريقة. فقد جاد مارسيل بروست بروايته (البحث عن الزمن المفقود) مترسما خطا جيمس جويس وت. س. اليوت وهنري جيمس، حيث عبر عن النكوص الى الماضي وألح على التمييز بين الزمن الميكانيكي والزمن النفعي، وبين ان قيم المجتمع الراقي كلها غش وخداع واحتيال، وأزاح القناع عن أفكار عظيمة في الحب والفن والرؤية والاحساس بالحياة والشذوذ الجنسي والطقوس الارستقراطية. انها رواية عن حضارة كاملة، نشرها بروست تحت عنوان (جين سانتويل)، متمردا على الطريقة التقليدية في الأسلوب والتي كانت تروق الكثيرين، مما جعل بروست صعب الفهم في نظر أصحاب الطروحات المباشرة. أما تيودور دريسير فقد انطلق من المدرسة الطبيعية، ليصور شخصيات رواياته وكأنها كلاب تحت رحمة الظروف المحيطة، وليعالج قوة المال، وعبادة المادة، والنجاح، والاحساس اللاعقلاني، والسلطة الوحشية للجشع الانساني، ومصير الانسان في العالم المعاصر. كل ذلك قبل ان يعتنق الاشتراكية ويتبناها في كتاباته وأعماله، وعلى هذا النحو جاءت اعمال جون شتاينبك الذي كتب رواية (عناقيد الغضب) عام ١٩٣٩ ليوقظ أميركا على معاناة الفقراء، من خلال أسرة تعاني من القحط في أوكلاهوما، فتبحث عن العمل في كاليفورنيا، وتضطر للعيش في مخيمات العمل المستغِلّة للمهاجرين، فيزداد بؤسها بؤسا، وشقاؤها شقاء. اما الشاعر ريلكه فقد كتب الكثير من أعماله الشعرية الرفيعة بأسلوب شخصي جدا، متجنبا النمطية، ومتحريا الوجود بطريقة غير مألوفة.

ان الأدب المضاد الذي ينمو بصورة مطردة في المجتمع البرجوازي يظهر ان كل المدارس المختلفة في الأدب تعبر بطريقتها عن الواقع المعاش، وان سر عدم قناعة النقد الماركسي ينبع من فهم لينين الذي طالب بأن يظهر الفن ويتطور وفق العقيدة الشيوعية القائمة على تعميم المادة الحياتية، وافراز النمطي من هذه المادة تحت تأثير المادية الديالكتيكية التي تمكن الأدب من تقويم التاريخ والحياة بنظرة جديدة، وتشخيص المهم في المجتمع من مواقع حزبية أيديولوجية. ولعل هذا الفهم هو الذي دفع النقد الماركسي الى اتهام التعبيرية بمسخ الواقع، معللا ذلك بأنها تصور الدميم واللامجدي الذي هو مجرد جزء قبيح من الحياة. ويبدو ان النقد الماركسي يناقض النظرية التي يتكىء عليها، والتي تركز على النمطية والاصطفاء (النمذجة). فالتعبيرية تصطفي الجانب الأسود من الحياة وتعبر عن القبح في الجانب الممسوخ فيها. فالقبح كامن في المعبر عنه وليس في الطريقة التعبيرية نفسها.

ان اقرار النقد الماركسي بالسلطة الحزبية على الأدب هو الذي دفع ببعض الكتاب السوفييت الى التمرد على هذه السلطة كما فعل الروائي سولجيتسين الذي عارض في روايته (يوم واحد في حياة ايفان دينيوفيتش) البيروقراطية الستالينية، والعقلية السلطوية المتعالية. وحين حاول نشر رواياته المعارضة للضغوط الأيديولوجية في الاتحاد السوفياتي مُنع، فاضطر الى نشرها جميعا في الولايات المتحدة الاميركية (الحلقة الأولى - جناح السرطان - آب). وبسبب هذا الموقف البعيد عن النمطية طرد من اتحاد الكتاب السوفييت عام ١٩٦٩، وبقي مؤمنا بعدم تجزيء الحقيقة، وعدم امكانية نمو أدب إنساني في إطار من الأيديولوجيات المقيدة. وهذا المثال يكشف عن نقطة الخلاف بين منطلقات المدارس الفكرية والأدبية، وبين الماركسية كنظرية أدبية مسيسة، تدعو الى جعل الأدب خادما او وسيلة دعائية لنظام محدد بصورة سلفية. ولهذا فهم النقد الماركسي الأسس التي انتجت الابداع الادبي في المجتمع البرجوازي، لكنه حاول تجاهله حينا وتشويهه حينا آخر. فالثورة الصناعية وما ارتبط بها من تقدم تقني بلورا النظرية الجمالية لأدب ذلك المجتمع، حيث نفذت التقنية الى العالمين المادي والروحي للانسان. وقد اعترف انجلز بأن مفكري المجتمع البرجوازي عموما لم يكونوا مدفوعين في أعمالهم بقوة الفكر المجرد وحدها، بل بسبب النشاط الصناعي أيضا. وهذا يعني ان الأدب قد دخل دائرة المشكلات التي أنتجتها الآلة، اذ أصبحت القضية الروحية ملحة ليس على الصعيد الفلسفي فقط، وانما على الصعيد الأدبي أيضا. وعلى رأي الناقد

المجري فوكاس فإن من الخطأ الفادح ان نحمي الفن من التقنية في عصر الثورة العلمية؛ فبصمات الآلة كانت كبيرة ومرعبة الى حد دفع النقد الماركسي الى القول بأن الأدب البرجوازي هو أدب المنفعة، لأنه أدب وظيفي يخدم البرجوازية الصناعية ويروج لمفاهيمها. . . وهذا تحصيل حاصل لكنه ليس تحصيلا كليا، لأن مثل هذا النتاج الأدبي لا يشمل الا حيزاً من النتاج العام، فهناك حكم مضاد له أصداؤه القوية، وهذا الحكم المضاد ينبغي ألا يهمل تحت أية ذريعة، لأن نقد الواقع لا يمكن ان يتم بطريقة واحدة كما تعتقد الماركسية، بإلحاحها المستمر على ان التعاليم الاشتراكية هي التربة الصالحة لكل أدب جماهيري.

إن توظيف الماركسية لمقولة المحتوى في الأدب على أساس انها الضرورة التي لا بديل عنها في التعبير الواجب عن مشكلات الانسان يمكن ان يجري في قنوات مخالفة، فحتى الأدب العبثي كما قدمنا طريقة تعبيرية ناقدة بوجه من الوجوه، وهو حين يصور الانسان المنعزل عن محيطه، الرافض للعلاقة التواصلية مع الواقع، الهارب من المفهوم الكانتي للكون المنظم، فإنما يفعل ذلك نتيجة احساس الأدباء المتعاملين به بتفاهة الحياة في مجتمعات متآكلة، تهدد الانسان بقسوتها ووحشيتها.

ولا يقتصر النقد الماركسي على رفض الأدب ذي المحتوى المطروح بأنماط متعددة، وإنما يتعداه الى رفض الثقافة البرجوازية بعامة معتبرا الفعل الثقافي مجرد رمز اجتماعي ذي دلالة طبقية، حيث يتم التعامل مع الكتاب ووجوه الفن بصورة مثيلة للتعامل مع السيارة، مما يعكس الانتماء الفئوي بدوافع النضج والسعي الى المكانة الاجتماعية.

غير ان هذا التفسير قاصر وغير قابل للتعميم. فالمجتمع البرجوازي الذي بلغ مبلغا عظيما من الرفاه لا بد ان ينعطف باتجاه مناهضة الحاجات المادية عن طريق تنشيط فعاليات الروح والنفس الانسانية.

واذا كان النقد الماركسي يتحدث عن الصرعة الثقافية في اميركا او غيرها على انها ليست وليدة الاحتجاج الاجتماعي، وانما وليدة البحث عن تثبيت الفواصل بين الرتب الاجتماعية، فإن هذا الحكم فيه الكثير من التعسف، والدليل على ذلك هذا التوجه الكبير نحو الأدب المناهض المعبر عن ظروف الانسان في مجتمع يمارس كل أشكال تذويب الانسان وقهره. ولهذا يصبح الحديث عما يسمى بأدب (الموضة) كمنظم اجتماعي مجرد حديث لا أكثر. صحيح ان الكثيرين ممن يعيشون في المجتمعات البرجوازية يميلون الى اقتناء الكتب كنوع من المباهاة والبذخ، كما يحصل عند الكثيرين من ميسوري العالم الثالث، ولكننا لا نستطيع ـ على أي نحو ـ ان ننكر ان الكثيرين من فقراء المجتمع البرجوازي، وفقراء العالم الثالث، يحبون الكتاب المعبر عنهم. ومع اننا لا نملك احصائية دقيقة نستطيع القول ـ وبكل تأكيد ـ ان الجياع الى الكتب الهادفة في المجتمع البرجوازي أكثر بكثير من أولئك الجياع الى الكتب (الموضة) واستهلاكها رمزيا بدوافع نفجية مظهرية، لا تقيم معيارا للأدب وأسسه الجمالية، لأن أنصار المظهر لا يمتلكون ـ بالنظر الى طبيعة تكوينهم الفكري ـ القدرة على المحاكمة الجمالية والتقويم الجمالي.

لقد فهم النقد الماركسي العمل الأدبي وحدة ديالكتيكية ثابتة بين المادة والصورة الفنية، وفي إطار هذه الوحدة تتحدد علاقة التفاعل بين المادة والصورة الفنية، فيصبح العمل الفني محددا كما ونوعا وزمانا ومكانا، وتصبح قدرته التعبيرية وخصائصه الأخرى خاضعة لبنى ثابتة وحتمية صارمة. ورغم ادعاء النقد الماركسي بأن هذه العلاقة ليست ميكانيكية، وإنما هي علاقة انسجام، فإن هذا الإنسجام لا يتحقق بشكل عفوي، وانما بشكل مرسوم مسبقا من جهة، كما ان التفاعل بين المادة والصورة الفنية ليس من خصائص الادب الذي تدعو إليه الماركسية وحده، وانما هناك تفاعل أيضا بين المادة الفنية ومادة الحياة في الأدب البرجوازي، رغم تنوع أساليبه التعبيرية واختلاف مشاربه.

إلا ان النقد الماركسي ينكر ذلك مشيرا الى ان الأساس المنهجي للرابط بين المادة والصورة الفنية يتمحور في الفهم المادي لتاريخ المجتمع، والصلة بين الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي، والالمام بحركية قوانين تطور المجتمع التي تقدمها المادية التاريخية، حيث يكون البحث في تغيرات الفن وأسباب ظهوره وجوهره مرتبطا بتغييرات الحياة، وهذه المقولة تنسحب بيسر على الأدب الذي يؤيده النقد الماركسي وعلى الادب الذي يعارضه. إلا ان هذا النقد يعد الفن الاشتراكي الوحيد القادر على ان يكون جماهيريا من جهة قدرته على تحقيق الموقف المشترك والمصلحة المشتركة، وكأنه ـ اي النقد الماركسي ـ يشير الى ان الفن البرجوازي هو فن الحشد، او فن القطيع الذي يجعل المجتمع مستهلكا للادب لا ناقدا موجها له. وهذا الطرح يجافي الحقيقة، لأن الأدب البرجوازي يأخذ طابعا أقوى في تعبيره عن طبقات اجتماعية لا طبقة واحدة، وإشارته الى الانتماء المختلف الذي يبرز مواقف الصراع بين هذه الفئة أو تلك، ويدل على الغنى في التعبير بحرية لا بصورة مسبقة عن المعطيات الواقعية، ويستثمر الكثير من الأساليب بعيدا عن الطريقة الواحدة التي تحد من أفق الأديب بحجة ان التذوق الجمالي للأدب شكل من أشكال النشاط المعرفي الذي يتطلب تنظيما وتوجيها لامكانات الفرد الذهنية والانفعالية تحقيقا لمقولة لينين الذي أكد على الطبيعة الاجتماعية للأدب المحدد بالقوانين.

وكما فهم الماركسيون القوانين الاشتراكية بطريقة بيروقراطية ستالينية وجمدوها عند حدود معينة، نتيجة سوء التطبيق والفهم المنحرف، كذلك فعلوا حين تجاهلوا مطالبة لينين بأن يعبر الأدب عن التناقضات الطبقية القائمة، والتناحرات المؤدية الى التعبيرات الطبقية، من غير ان ينتبهوا الى ان الأدب البرجوازي يعطي صورة واضحة عن هذه التناحرات، وكثيرا ما يتعداها الى رصد المشكلات السياسية والدينية والاخلاقية والجمالية بصورة غنية خارج منهج الوظيفة الايديولوجية والتربوية المعرفية التي تريدها الشيوعية الملتزمة بصورة نهائية بعقيدة المادية التاريخية على حساب البنية الجمالية للأدب وعلى حساب ديمقراطية الرأي والثقافة وطريقة التوصيل.

ان صرامة التطبيق المرافق بسوء فهم في كثير من الأحيان، من شأنه ان يضع الأيديولوجيا النقدية الماركسية في اطار ضيق. فهذا الكم الهائل من الأدب الاشتراكي الذي تقبلته بعض المجتمعات في زمن معين أصبح عسيرا على الاستهلاك في وقت أصبح فيه التطبيق الاشتراكي مختلا، وأصبح فيه الابداع متحجرا عند حدود عرفها الناس وتمثلوها في النظرية السياسية والأدبية على حد سواء. ويخيل إلينا ان الزمن الذي كشف عن ضرورة اعادة بناء النظرية السياسية المنغلقة، ينبغي ان يدفع الادب الى هذا المعترك، حتى يخرج من اسار هذا الجمود الذي لم يقع فيه الأدب في المجتمع البرجوازي بسبب حضوره الدائم في ساحة الصراع المحتدم بين طبقات المجتمع من جهة، وبين الانسان ونفسه من جهة اخرى بحكم استطالات القهر التي يعاني منها.

ان مجتمع الطبقة الواحدة لا يحمل بأي شكل من الأشكال سوى أفكار هذه الطبقة، ولا يؤكد الا عليها، في حين يزخر الأدب البرجوازي بضروب الصراع الذي يتصل بالكثير من الأساليب التعبيرية في التماس الحلول، وهو حين يفعل ذلك لا يقدم نصائح ومواعظ، ولا يلجأ الى تعبيرات مباشرة، فالاديب قد يواجه وقد يهرب، قد يكون معقولا وقد يكون عبثيا، قد يكون ملحدا، وقد يكون لاهوتيا متزمتا، قد يكون سرياليا وقد يكون واقعيا حرفيا. ومثل هذه الأساليب لا يغني بعضها الآخر عن بعض فالهرب الرومانسي احتجاج قد لا يقل في الأدب قيمة عن المواجهة، واللامعقول قد يكون ناقدا اكثر من المعقول رغم غموضه وعبثيته الظاهرين. . . فإلى بروسيتريكا أخرى للنقد الماركسي. □

١. دليل القارىء الى الادب العالمي، مجموعة من المؤلفين، ترجمة محمد الجورا، دار الحقائق، بيروت.
٢. علم الجمال البرجوازي المعاصر، مجموعة من المؤلفين، ترجمة فؤاد المرعي، دار الفجر، حلب.
٣. علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة فؤاد المرعي، مطبعة الأيام، دمشق.
٤. النقد الأدبي (٢،١) احمد أمين، ط ٤، دار الكاتب العربي، بيروت ١٩٦٧.
٥. الواقعية النقدية، س. بيتروف، ترجمة شوكت يوسف، وزارة الثقافة (سورية) دمشق، ١٩٨٣

الحـــداثة والثقافة



■ تتصارع الآراء وتتقاطع، ينسحب بعضها ويتعملق البعض ويتقزم آخر، ويضيع المتلقي بين هلوسات بعض المنظرين وغوغائية الحوار. فمثلا، قد تجد عند البعض، أحياناً، قدرة خارقة على صناعة رأيين متناقضين حول الحداثة، واحد لـ(الناقد) وآخر لدوريات أخرى.

ولكثرة التناقضات التي تتشابك وتتناحر، حتى داخل الشخص الواحد، والبحار التي تشكل في عمق الصحراء للسباحة، لا يمكننا إلاّ أن نقول، كم هي بائسة الحداثة وقد وقعت في الشبكة الأخطبوطية للثقافة الطفيلية، وها هم المدنفون المهزومون يشحذون أسنانهم لتقطيعها وهضمها وإضافتها إلى عناصر الهرم الطفيلي القادر على تشويه كل شيء وامتصاص وشرق عناصر من كل الطبقات، ومفاهيم من كل أشكال المعرفة والمناهج والأيديولوجيات....

الحداثة مقولة تصف المظهر الكلّي المتكامل للحلقة الأعلى، نسبيا لمقطع زمني محدد / حسب اللحظة المناقشة / في الحلزون التطوري الصاعد، لكتلة اجتماعية معينة، وذلك، ضمن السيرورة التاريخية، بعلاقته مع السمات الأرقى للتشكيلة او النمط أو تداخل الأنماط، ليس فقط بسماتها الثقافية، بل، والاجتماعية أيضاً ببعدها المحدد بالعلاقات الاجتماعية والانتاجية أيضا.

زمكانية الحداثة:

التعريف المذكور أعلاه، هو تعريف للحداثة في مجتمع ما، في مرحلة ما (أي مرحلة من مراحل تطوره/ أي، لها تاريخية بينة لمنظورها/)، بحيث لا يمكن سحب أبعاد هذا المظهر الكلي لمجتمع ما، في فترة زمنية محددة على زمن آخر، فاذا كانت المواصفة /الحوار الجدلي بين المنطلق النظري والموضوع/ والأرضية التنظيرية (حسب السلّم الثلاثي للدكتور عبد السلام المسدّي / النقد والحداثة) يتمتعان ببعض الثّبات النسبي بالمقارنة مع النقد التطبيقي (الممارسة، الفحص العياني والتشخيص)، فإنّ هذا الأخير عنصر متغير دائماً وأبداً، بحيث تتداخل الزمانية الحداثية مع الحداثة الزمانية بمفهومها الرياضي، فتبدو زمانية الحداثة محددة بتاريخية منظورها. وتُحَمَّلُ ضمن صعودها على القدرة التوالدية للغة. وهكذا، تصبح المقولة، وحتماً، منسوبة لمقطع زمني محدد.

أمّا تاريخيّة المنظور فهي مرتبطة ومتداخلة جدلياً مع السّمات الوطنية والقومية ومع الملامح الديموغرافية (وحتى الجغرافية بالمفهوم الحرفي للكلمة، لأن ذلك يحدد طبيعة الموارد الطبيعية، المواد الأولية، نظام تجمع السكان.... الخ)، وبالتالي، يتحدد مستوى الانتاج الاجتماعي. بحيث تلعب دوراً حاسماً في تحديد المظاهر التاريخية الاجتماعية، بدءاً من طبيعة العلاقات الاجتماعية، وانتهاء بأشكال الوعي، فأدوات المعرفة الاجتماعية بأنواعها، كلّ ذلك في مقطع زمني محدد.

ولا يمكن فصل أي من العاملين عن الآخر (الزمان والمكان)، وإلا، لَفَقَدَ جوهر وجوده، فلا يمكن أن نأخذ تاريخية ظاهرة معينة بدون أخذها ضمن سياقها الاجتماعي / بما في ذلك بعوامله البشرية والديموغرافية والجغرافية.../، ولا يمكن في الوقت نفسه أخذ الجانب الاجتماعي معزولاً عن عامله الزمني، وإلا، فقد تاريخيته، ولا معنى لحواره التطبيقي.

وبالنتيجة، يصبح مصطلح زمكانية الحداثة شرطاً لازماً ليس فقط لفهم الحداثة، وإنما للاعتراف بوجود هكذا ظاهرة.

إذن، تبدو محاولات السحب الشعاعي لزمانية حداثية من مجتمع إلى آخر ومحاولات الاسقاط المكاني، محاولات حمقاء تحاول الثقافة الطفيلية (ثقافة البرجوازية الهرمية الطفيلية) من خلالها إعطاء التصور المسخ لمفاهيمها شكلاً ديناميكياً.

التحليل والتركيب:

يشاركان مشاركة أساسية ودقيقة في بناء مقولة الحداثة بمفهومها المعرفي، وتشكل هذه الأسس بالاضافة لأرضيتها القاعدية، هيكلا بنائياً لمعالم ظاهرة الحداثة. فهي، إن كان بشكلها الفردي، كصفة من صفات الدماغ البشري (التحليل والتركيب، السببية، الشكل والبنية.....) أو بشكلها الجمعي كصفة من صفات النتاج الاجتماعي، بحيث تخضع كل الموجودات الموضوعية والمقولات الذاتية الى عملية تفكيك حتمي لعناصرها الداخلية الاساسية، ويخضع كل عنصر منها الى بناه الأدقّ، من ثم يقوم الجهاز العصبي في الدماغ البشري باعادة تركيب أجزاء جديدة من الجزئيات الانتهائية، قد تختلف عن الاجزاء الأساسية الأولية السابقة، ويركب من هذه الأخيرة كلا متكاملاً مختلفاً عن السابق. أمّا بالنسبة للنتاج الاجتماعي، فهو يعيد صياغة الكل المجزأ شرائحياً، ضمن نمذجة اجتماعية - طبقية تنتقل بالمنتج إلى الحلقة الأعلى / الحداثة / بحيث، تحمل كل صياغة في داخلها جوهر الحلقة التي تليها، وإلاّ لما تعدت عمليات المعالجة الاجتماعية الانعكاس الصوري المرآتي.

اذن، الحداثة مفهوم بنائي، وجوهر كل آت موجود في الحلقة الموضوعية الحالية، وليست الحداثة كما تدعي أصوات الثقافة الطفيلية مفهوماً اندخاليا، أو مقارباً أو ظهوراً ذاتياً من الذات، كما يقول بعضهم أحياناً «نور ذاتها». هل يمكن لذات ما ان تنبثق من ذاتها بمعزل عن الموضوع؟؟

طبقية الحداثة:

إنّ كلّ فرد في المجتمع هو منتج ثقافي، وهذا الرأي يتقاطع، لكنه لا يتطابق مع رأي المنظر غرامشي، ولا مع مؤيده الاستاذ محمود أمين العالم إذ يقولان انّ كل فرد في المجتمع مثقف. ولآلية النتاج الثقافي أشكال ثلاثة يعيشها الفرد والكتلة (طبقة كانت أم أمّة...) حكما:

١- بشكل مستقل عن الوعي.

٢- بشكل واعٍ، لكنه مستقل عن الارادة.

جمال الدين الخضور:
كاتب من سورية

الطفيلية

جمال الدين الخضور

٣ـ بشكل ارادي.

والثقافة هي مجموعة القيم الروحية والمادية التي تخلقها الانسانية أو الأمة أو الطبقة في سيرورة العملية التاريخية ـ الاجتماعية، والمميزة للمرحلة التي وصلها المجتمع في تطوره، وهذا يعني انَّ الشق الروحي بما يحمل من امتلاك شامل وإبداع متطور، لا يمكن أن يكون معزولاً عن الشق المادي (العلاقات الاجتماعية، النعوت النمطية، سوية التطور التقني، جملة القيم المفروزة من خلال عملية الانتاج الاجتماعي....). أي أن كل فرد في الكتلة منخرط وبشكل مستقل عن وعيه في عملية الانتاج الاجتماعي في سوياتها المختلفة، وبالتالي، فهو مرتبط شاء أم أبى، بالسوية الاجتماعية لكتلته، بمظاهرها المختلفة، معبرا عن موقع طبقي محدد مستقل عن وعيه ضمن الكتلة التي ينتمي إليها، وبالتالي، يعبر عن سوية معينة ثقافية بمظاهرها المختلفة. وهكذا نستنتج، انَّ لكل طبقة مكوناتها الثقافية الواسمة لها، أي أن لها الموقع الواسم ضمن المعيار الحداثوي بسوياته التقييمية، الأيديولوجية والمواصفاتية ـ الحوارية، والممارساتية ـ التشخيصية، وجميعها تعطي الظاهرة السمات الطبقية التكاملية.

وهكذا تبدو الحداثة مفهوما طبقياً متكاملا، يمكننا من خلاله، مثلا، الاقتراب من أي مظهر اجتماعي، اقتراباً حداثوياً، بتقييمه بموقعه ضمن الحلقة الأرقى لسيرورة الكتلة، طبقة أو أمة، أي انه يشكل مظهرا ومفهوماً حداثوياً كاملاً لطبقة معينة، في حين يشكل مظهراً من مظاهر أزمة وتأزم طبقة أخرى (كظهور الاشكال الجديدة للصياغة الشعرية / ما اعتيد على تسميته قصيدة النثر أو الشعر الحر / فهو مظهر حداثوي نحو الأرقى بالنسبة للسيرورة الثقافية، ببعدها الانساني، في حين يشكّل مظهراً بينا من مظاهر أزمة وتأزم البرجوازية التقليدية والطفيلية، وما الحرب التي شنت وما زالت تشنّ، من قبل مثقفيها على أشكال التعبير الشعري الأرقى، إلاّ برهاناً أكيداً على أزمتها). وكان للثقافة الطفيلية ظهورها الكبير في المثال المذكور (فبعضهم قضى عدة عقود من الدفاع عن الحداثة الشعرية وملامح التجديد الشعري، لينقلب فجأة ضد نفسه، حتى بدون ان يمر بالمراحل البيانية. وآخر تجاوز الستين وهو يكتب ضمن اطار التجديد الشعري، استيقظ في يوم من الأيام، ليكتشف ان كل مدرسة الحداثة الشعرية مظهراً من مظاهر التآمر على الأمة العربية، وأن كل من يكتبون ضمن هذا الخط عملاء للأجهزة الأجنبية..... ولا بد لنا من عودة موسعة وغنية الى هذا الموضوع). الحداثة تكاملية متداخلة، سيرورة جدلية، وليست عمل جبري أو جمعي حسابي، وتخضع لقوانين التراكم الكمي وقفزاته النوعية غير المعزولة عنه، لأن هذه المقولة تصف الجماعة البشرية، والمرتبطة بحكم وجودها بعلاقات انتاج اجتماعي، وهي بكل سماتها متطورة أبدا/ أي، باتجاه الحلقة الأعلى دائما / واذا غابت في مرحلة ما مظاهر القفزات النوعية الحداثوية، فهذا لا يعني، أنها خضعت لعملية قطع، فهذا مستحيل طبعاً، بل، تتظاهر حينها بالتراكمات الكمية التي تفرزها الجماعة البشرية بحكم وجودها بين مدّ وجزر.

وما محاولات تحديد الحداثة بقفزاتها النوعية ومظاهرها المشاهدة عيانيا ـ تاريخياً كأن نقول، حداثان أو ثلاث في تاريخ البشرية، أو اعطاء الحداثة صفة قطعية كأن نقول حداثة زراعية أو صناعية، إلا أشكال من محاولات الثقافة الطفيلية لتقزيم الحداثة والغاء الصفة التداخلية، الجدلية لسيرورتها، وبالتالي وضعها في زوايا هشة من آليات الانتاج الاجتماعي، وتقريبها الى الصيغة التطفلية لبعض المظاهر الاجتماعية مما يسهل محاربتها.

مفهومان للحداثة:

المفهوم العام، والمقصود به ما شرح سابقا.

المفهوم الخاص، ويقصد به المنهج الحداثوي بالمواصفات العامة السابقة (تنطبق عليه كل الخصائص النوعية للمفهوم العام زمكانية، تحليل وتركيب، طبقية...) الذي نستطيع من خلاله تقييم أو تحليل مظهر اجتماعي أو ثقافي ما، في مرحلة زمنية ما.

وهذا لا يعني أبدا ان المنهج نخبوي ـ كما تدعي الثقافة الطفيلية ـ، بل، هو شمولي ومتداخل جدليا مع المعنى العام للحداثة، كارتباط المفهوم الخاص للمثقف مع المفهوم العام، وباعتبار كل فرد في المجتمع هو منتج ثقافي، وما ينبثق من ضمن هذا المعنى العام في تحديد السويات الثلاث المذكورة للنتاج الثقافي، ودفعها باتجاه الحالة الثالثة (الارادية)، وإعادة صياغتها التقييمية خلال السوية الثالثة (الممارسة والتشخيص)، وبالتالي، تحديد موقعها الزمكاني الحداثوي، وهو ما يقصد بالمفهوم الخاص للحداثة، والمفهوم الخاص بهذا الشكل، مختلف تماما عن مفهوم النخبة، فالشكل الخاص يتماهى مع المعنى العام للحداثة، ويتداخل بحيث، لا يمكن حتى ايجاد خطوط فصل بين المعنيين. أما الثقافة الطفيلية، فتؤكد على وجود أداة من خارج الواقع، وتضيق مفهومها حتى تصبح نخبوية وصفية. فالعلاقة بين المفهوم الخاص للحداثة والمفهوم العام لا ينطبق أيضا مع مقولة (الانبثاق من نور الذات)، لأن التداخل والتأثير يبقى فاعلا حتى بعد صياغة وصقل المنهج معرفيا وأدوات.

كم هي بائسة الحداثة وقد وقعت في الشبكة الأخطبوطية للثقافة الطفيلية

وبنفس الطريقة، يمكننا اثبات ان الحداثة ليست (رؤيا) منفلتة من الواقع، ومن تداخلها مع أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى. لأن كل عناصر المفهوم المحددة سابقا مرتبطة بكل أسس وبنى ومفرزات النتاج الاجتماعي، فكيف يمكن ان تكون معزولة او منفلتة أو منزلة من خارجها.

وكمثال آخر لما تطرحه الثقافة الطفيلية قولها، أن الحداثة ذهنية تتطابق مع العقلي والذي، تكمن علاقته، بتعبيرها مع الواقعي بشكله المتخيل، والذي لا يمكن للواقعي ان يصله، والتالي فهي ذهنية متخيلة، تسقط على الواقع من خارجه.

أخيرا لا بد من القول ان الحداثة مفهوم شمولي، ومن التقزيم لها، القول، أنها طريقة معرفة، فهي أكثر شمولية، ومن الخطأ ان نحولها الى مذهب كما تشتهي الثقافة الطفيلية، لتقع في طاحونة الشروخات العمودية المشوهة للصراع الحقيقي في المجتمع بين سلفية وتغريب، وانغلاق كامل على الذات بين انطباعية... وميكانيكية.

فلنملك المنهج المعرفي الذي سيعري كل معالم ومظاهر الثقافة الطفيلية. □

مأزق الشعر الحديث

معلوم ومجهول

زهير غانم

■ الشعر الحديث يمر في مأزق أو أزمة، ربما، ولكن لا بد لنا أن نتوقف لنتساءل، ولماذا التهويل على الشعر؟ وهل هناك على صعيد الحياة العربية قضية دون مأزق؟ وعلينا الحديث بشمول عن هذا الموضوع لنضع إصبعنا داخل الجرح المتقرح، كي نكشط الصديد عن جدرانه الداخلية، إنه جرح الثقافة العربية بشكل كلّي، هذه الثقافة المهدورة الدم، والتي تصلبت شرايين إبداعاتها عقب انهيار الدولة العباسية الشمولية لأنه علينا ان نعترف بأن أهم مفهوم عالمي في السياسة هو اختراع الدولة، للتفريق بينها وبين دولة اليونان التي اقتصرت على المدينة، حيث ان الثقافة العربية اختزنت وهضمت التيارات والعروق والضروع الجذرية الأساسية لثقافات الأمم الأخرى، وأعادت صهرها في فرن حضاري ذي توتر عال في لهبه وسعاره وحرارته، ثم وطأت بها الأعتاب، ودفعتها الى الانتاج الخلاق، بطاقة يصعب حساب كمها، فكيف بحسابات الأنواع الثقافية الانفجارية والانشطارية؟

بعدها سقطت الثقافة في هوة عميقة من الخراب، وعمّ الجهل، واستنامت اللغة، وشح الخيال والرؤى والابداع، وخيم ليل بهيم بعد خراب بغداد، وتعرضت العملية الثقافية الى وضع تحويلي، فتحول الابداع الى اجترار، وتحول الهضم والتمثل الى سوء هضم، وفسدت السليقة والملكات والأغذية الثقافية وعادت الأمور جميعها الى رقادها الطويل.

حدث هذا بعد أن تفككت البنى الابداعية، والاجتماعية، والاقتصادية والنفسية، وحتى الميتافيزيكية الدينية والثقافية، تخرب كل شيء، وعاد موقف التفسير والشراح هو المهيمن على الكيمياء الثقافية للانسان الذي فقد التئامه الروحي، وتذرّرتْ لحمته النفسية، وهجر جسور الصلة مع الآخرين، وتحولت الأنا المبدعة الى إناء خاوٍ من الأصوات، مسكون بالهواجس والوساوس والأصداء والتصورات المعطوبة.

لكن الأزمة لم تدحر الانسان كلياً، فقد حدثت نبضات حقيقية هنا وهناك. وحفظت هذه النبضات الأصول الابداعية، استنسختها، وعظم دور الجمع والتوليف، واكتناز ما تبقى عقب التدمير الهولاكي كما ان الثقافة الشعبية صارت سيدة الموقف في مقاومة ثقافة سلطة غريبة طارئة وسلبية، ونستذكر السير الشعبية لعنترة والزير وسيف بن ذي يزن، والمقامات وألف ليلة وليلة، والكثير غير ذلك من علوم السحر والخرافات والتنجيم والسيمياء والفراسة، والتعاويذ والخزعبلات، وتفتيت الأحلام، والعبث بملكوت الموت والمنفى، واغتراب الانسان والثقافة.

أما في العصر الحديث فالطامة كانت كبرى، جاء الاستعمار الى منطقة مومياء، نزع عنها الغطاء فتحللت، والآن ما زالت في طور التركيب على الصعيد المادي الاجتماعي، وكذلك يمكن القول على الصعيد الثقافي والنفسي، إذ ان الاشكال تعقد وتعضّى، والتركيب تشابك وتشربك، اختلطت المقاييس ببعضها، وفي غمرة الصراع الداخلي الداخلي، والداخلي الخارجي، انطرحت البنى الثقافية والابداعية على بساط البحث، فكان عصر النهضة مجازاً هو الاخفاق الأول في هذه المسألة، لقد ركب الهواء ونسي أو تناسى الواقع، إلا بعض صرخات الضمير المثقل بموروث حضاري ساكن بحاجة الى تفجير، والى إيقاع جديد وشجاعة وقيم مختلفة، فكان طه حسين في الشعر الجاهلي، وكان علي عبد الرازق في الاسلام وأصول الحكم، وكان الكواكبي في طبائع الاستبداد، وكان كل من جمال الدين الأفغاني، والتونسي وعبده، والشدياق، وصروف، وصنوع، وحداد، والكثير غير هؤلاء، وقبلهم كان الطهطاوي، وتجربة النهضة عند محمد علي باشا، وتدرج الانحدار، وأخفقت حتى المثاقفة، بل تشوهت الحداثة كما نرى النتائج الآن، خاصة على الصعيد الفني، ما زال الخارج ضاغطا على الابداع أكثر من الداخل، حتى التراث يضغط من الخارج، ولم يندغم بالداخل بعد، وإن كنا على موعد معه، فقد غدا الموعد مؤجلا ربما الى حين.

ولأن العلة في الاستشراق، وعملية المثاقفة المروعة الراعبة ما زالت تنهب

الضمير الثقافي العربي باتجاهات شتى، وما زال الفاعل غائباً عن حلبة الصراع، هذا الفاعل الذي حاول في خمسينات وستينات هذا القرن النهوض كالعنقاء من الرماد، ولكنه تعثر وظل نصف تشكيلة الرمادي رماداً، والقسم الآخر المشتعل يعاني من نقص في الأكسجين الابداعي كي يلهب الجانب الرمادي الصقيعي الراقد على ديناميت التراث العربي الحيوي النابض. الذي يفيض ويستفيض دماً وحرارة.

إذن مأزق الشعر معلوم ومجهول، . أمراضه الشخصية مشخصة، وهي ترجع الى سيمائه الخاص، أما أمراضه الغريبة الوافدة فهي الموجعة، بين تشريق وتغريب، بين ذكورة وأنوثة، حتى عملية المثاقفة تلك، كان فيها إخصاء للمغلوب، وسحب للمنيّ المخصب والدم الطازج، وتعليبهما بشروط ومناخات ليست لها، بل تحويلهما الى مذي وبول مائي مستنقعي بائت.

ما من مثاقفة في تاريخ الحضارات راعبة ومخيفة، رجسة نجسة دنسة، اكثر من مثاقفة حضارة الغرب التي تستهلكنا الآن وتنفينا. إن الحضارة الغربية ليست عرضة لحوار الحضارات الخلاق، إنها مفترسة كسمك القرش وتزداد شهوة العيمة الدموية عندها، لدرجة افتراس كل شيء. كما تفعل الآن بالنفط والبشر في منطقتنا العربية.

لذلك يبدو مأزق الشعر الحديث غلاباً مهموماً مأزوماً. لأنه خارج بقية الفنون، يمتلك الأسانيد اللامتناهية في الشعر العربي القديم. انه تطور له وليس انقطاعاً، حتى في قصيدة النثر، وطبيعة اللغة التوقيعية، والايقاع النابض داخل العربية، ونحن نبالغ، ونغالي، ونجلد ذاتنا بقيمنا وفننا، بشكل سلبي ودماري، فالشعر بخير، طالما هو مسنود ومستند الى الصعيد الثقافي والتراثي، أما المسألة من الجانب الآخر، فالتراث العربي تراث نثري وليس شعرياً، وإذا اعتمدنا مؤلفات الجاحظ وابن المقفع، وأبو حيان التوحيدي وألف ليلة وليلة، لوجدنا الشعر قليل الكم، بالنسبة لهذا الغنى وهذا الثراء، وهذه الوفرة النثرية الثرة في النتاج العربي.

إنها أزمة الشعر الأساسية تكمن في التشكيل البنيوي الاجتماعي، وفي التشكيل الثقافي داخل هذه البنى، وفي عملية التعليم المريبة التي تطارد كل عادي ورتيب وغير إبداعي لتخضعه، وتنبذ الابداع والحرية والمعاصرة، تنبذ الحداثة وتطردها خارج مدارها الكابوسي، وتجعلها هائمة في البراري، وعلى هوامش المجتمع ليحتمل الاعلام إبداعاتها كإعلان، وليس كثقة واقتناع بظاهرة الشعر الحديث المتقدمة الديمقراطية، الباحثة أبدا عن ذاتها، عبر سبل بحثها ضمن نوازعها الوثابة عن الحرية.

الى هنا وأكون قد أشرت بكثير من اللوعة، وقليل من الحصافة الى الاشكال، وأدخلته في رحم السؤال الذي يقلق سكون ليل الثقافة العربي، وهو يجرب صياغة نفسه عبر فصام الحداثة والتقليد، حيث ما زال ممزوقاً ومتشققاً، وذا صدوعات مريبة داخل الحياة، وعبر تعبيراتها الواعية التي تدخل الى اللحم، وتستمسك بالأخلاط والأمشاج والنطف الثقافية المخصبة الابداعية، مخلفة وراءها زمناً من العقم والقحل والموات. ان اسطورة الموت والنشور، هي الابنة الشرعية للمنطقة، ولذلك ستظل قابلية الحياة قائمة بعصبها الحي، ما دامت قابلية الموت مبدعة أيضاً.

أنا لا أنظر، أنا أرى باللمس، واستدرج البصيرة كي تنفذ في الدياجير، وكي تتقرى تضاريس الظلمات النقدية، لتعثر على قرائن تدفع بي الى القول بأن النقد الشعري يقول كل شيء ما عدا خطابه الأساسي الذي يجب ان يتداخل ويتزاوج بالنص، كي يحدث الاستقراء والاستقلاب فيما بعد للتخارج على القصيدة.

إذن ما زال النقد مفارقاً لدوره، ومفارقا للإبداع، حيث يحاول اللهاث للوصول الى الضفاف الشعرية الخضيلة. لكن هيهات له ذلك، ما دامت أدواته مغرقة في المفاهيم الاجتماعية والتاريخية، والبيبلوغرافية، والتفسيرية والشروحات الأجرومية، والتوصيفية والانشائية. ناهيك عن الكتابة الصحفية العملية التي لا تفعل سوى تشويه وتغييب الابداع.

هذا ينطبق على نقد الشعر والفن التشكيلي، أما النقد الأدبي التقليدي، فهو ناشط تجاه بقية الفنون من مسرح وغناء وموسيقى وقصة ورواية، وسيناريوهات سينمائية تلفزيونية، وشأن النقد عجيب، معقد ورهيب من حيث إبعاد الانسان عن الابداع، وتجريد الابداع من تحولات مبدعة، خاصة في الشعر الذي يلزم الالمام به كينونة رائقة صافية كسماء سابعة، أو كأسطورة قارة ثامنة غارقة في محيط.

لذلك يتجلى عذاب الشعر الابداعي، بفقدان سميه النقد الابداعي، لأن فناً من الفنون كالشعر، يستجلب ويمغنط نقداً إبداعياً عالي التوتر، رفيع الحساسية، خلاقاً بلغته وأدواته، دليلا وكشافاً لعوالم ورؤى، واتجاهات، تنتظم مسار الفن الشعري الحديث، وتدفع به الى الجولان الهائم النائم عبر الجهات وداخل الفصول.

من هنا يكون النقد حاجة اجتماعية ثقافية ملحة. ولأن الخطاب السياسي في اللغة العربية هوماني مفقود، يجيء النقد ليلعب دور البديل، فينسى الشعر والابداع، ويتسلى باللعب والحرتقات السياسية التي ليست له أساساً، وهو بالمقابل يقوم بانزياحه هذا عن مساره، ويتوه، بل يتعمق سقوطه في الضلال.

ظلال النقد الأدبي بين الاعلام ومنهجية البحث في الجامعات، أورثت الابداع الشعري حيرة وقلقاً. ربما أثرا سلباً عليه. وأنا أعتقد بتأثيرهما الايجابي، طالما لا يمكن أسر ولا تصفيد الابداع بالسلاسل الفولاذية النقدية، ولا قوننته كظاهرة فنية، عصبها اللعب والعزف على أنغام حرية الروح البشري اللابدة في تحولاتها بين الليل والنهار، المحومة أبداً في الفضاء، المحلقة عاليا على سوية تلامعات النجوم.

النقد
نظام استبدادي
يجاهد
لجعل الفن
الشعري
من رعيته

النقد نظام سياسي استبدادي شرقي، يجاهد لجعل الفن الشعري من رعيته، لكن ولأن الفن الشعري رفضي مليء بنوازع الحرية، يرفض التدجين الذي يحاوله النقد، ويفر الى ذاته كي يشحنها بطاقات إبداعية بديلة جديدة، يبنيها من كهوف وآبار، وأغوار الرؤى والحلم والخيالات والظلال.

الشعر فصيح معرب، وغامض بتحبب ولطافة، والنقد مبهم معجم، مغلق على مداره، قصير النظر والرؤى تجاه الفن، لذلك يعرج وراءه ولا يصل، نحن الشعراء يهمنا ان يصل ليضايفنا، ويضيف الى عوالمنا كشوفات وغنى، ويقوم بعملية إخصاب الابداع لا إخصائه، وعبر بحرانه في التجارب الفنية المتنوعة، واستكناه جواهرها وأعراضها، وتقديمها للآخرين، عن طريق اللقاحات المحصنة، كي يبدع وينجب الآخرون أعمالا شعرية مبدعة، تختزن حيثيات وجماليات أرواح الابداعات الأخرى.

ولأن الشعر في مدار الأرق، وفي أرخبيل الرؤى، ومحيطات الأحلام والخيالات المتلاطمة. على النقد ان يكون البوصلة الموجهة والدليل، والبحار الذي يستطيع ان يشق طريقه عبر أمواج الفن العاتية التي تتنابح فيها العواصف الدجوج، وتتفاجر منها الزلازل والبراكين.

سألني أحدهم في لقاء صحافي عن أن الحركة الشعرية في سورية تأخرت عن مواكبة حركة الحداثة، وفيما إذا كنت موافقاً، وكيف أفسر الحداثة.

أجبته بأن هناك رأيا يقول غير هذا، يقول: يبدأ الشعر طفلا في العراق، ويشتد عوده ويقوى في الشام، ويشيخ في مصر، ولأنني لست بصدد السؤال، ولا في مجال البحث عن جواب، سأعتمد المشهد الشعري في اكتشاف الحداثة، وسأكشف الشعر الذي غامر تجاه ذلك.

ما من شك ان الحداثة موقف شمولي من الحياة والنهضة، والتفريق الجغرافي يصير تعسفاً ما بعده، سواء بحسن النية أو سوئها، لأن المنهجية ◁



يباس، وشجرة الفن والحياة خضراء. النهضة الفكرية بدأت في المنطقة بما تختزن من حضارات تمتد بعيدا في الزمان، وبما تختزن من تراث روحي، كالأديان الوثنية والسماوية، وبما تختزن من روح بشري تراكم طبقات بعضها فوق بعض، وظل يشع حتى اليوم، جاءت المثاقفة مع الغرب كعود ثقاب، لتشعل حقل المنطقة بأكلمه، ولتبدأ رحلة الحداثة مع الفنون الأدبية، وأشق هذه الرحلات كانت مع الشعر الحديث.

الشعر كأهم الفنون قبل السينما، ظل متواصلا مع الانسان، ومستمراً في كافة الفنون من مسرح قصة رواية، فن تشكيلي، سينما، وغير ذلك، لكن معضلته تخصه وحده، فالشعر العربي الحديث عبارة عن انفجار كمي ونوعي في الشعر القديم، وانفجاره جاء مع انفجار الحياة، وهبوب الكائنات من رقادها، وقد بدأت جمراته تتقد في العراق، وتوهج لهبه واستعر في الشام ولبنان. ونحاول الترشيد فَنَهمُّ بذكر أسماء وتجاريب، الملائكة والسياب. البياتي وسعدي يوسف، أدونيس، الخال، خير بك، علي الجندي، حاوي، الماغوط، محفوظ، أبو شقرا، الحاج، عبد الصبور، حجازي، دنقل، وهذه الأسماء للاستئناس وليست للاحصاء، وهي ترد تباعاً عفو الخاطر، اذا كانت هذه الأسماء تدل على الجغرافيا، فالمسألة من اختصاص ابن بطوطة والقزويني، وغيرهم من الجغرافيين العرب.

أما اذا كانت تهم العرب من حيث فنهم الشعري وحداثته، ولغتهم الهائلة، فهؤلاء ارتادوا آفاقاً مجهولة، وكانوا كشافين للغة والعالم، ودخائل الانسان العربي. وكي تترجح المعادلة نضيف درويش والقاسم، هؤلاء الذين أوردناهم لم يجيئوا من فراغ، فلديهم آلاف السنوات من المهارة اللغوية والشعرية، ولديهم حضارة راعبة كالحضارة الغربية، وهم في المعترك استطاعوا الانتصار وشق الطريق. مجلة شعر، الآداب، حوار، المترجمات، دواوين الشعر، اكتشاف الابداعات الصوفية وإعادة إنتاجها عبر الشعر بما هي لغة القلب العربي، استشراف حقيقي، نبوءات ورؤى، وحمحمات ملأت العالم همساً وصخباً، وانتشرت انتشار النار في الهشيم، بحداثة أو مقاربات حداثة، أو محاولات تغيير يلزمها زمن وأزمان لتخصب وتحمل، وتلد، وتغني الحياة العربية، يكفيها فخراً أنها أرهصت للتغيير، وإن كانت النتائج عكس ما أسّست، إنما التاريخ كصيرورة لا يعود للوراء، حتى لو انتكس مؤقتاً، والانجازات في مجال الحداثة الشعرية، أكثر من أن يتسع لها هذا المجال.

ما زال رواد الحداثة يضربون في تيه الشعر بحثا عن السراب الخادع

لكني أقول القرائن، الشعر الحديث وزواجه الشرعي من حركة التحرر العربية وأوهامها، اكتشاف المدينة، مسألة اغتراب الانسان، التعبير بوجع رومانسي، اكتشاف الطبيعة الأم، تحويل منظار الرؤية القديمة عنها الى رؤية حديثة، التحديق عبر النفس وجموح الخيال، البحث عن الجديد ومغامرة المجهول، ومراودات الأحلام، الاغتناء بالروح الجماعي، والافادة من ميزات بقية الفنون، أكثر من ذلك تفتيق اللغة وتفكيكها وبعثرتها وتدمير تقاليدها، ثم بناؤها وتخليقها وتوليدها وإبداعها من جديد، على صعيد المفردة والجملة، والصورة والتراكيب، والمشهد والايقاعات، والأصوات والموسيقى، ومئات الحيثيات التي لا تحصى عن مواصفات ومواضعات كائن حي كاللغة، كان يساق ويقبل، يهضم ويتمثل عملية التحويل، كل ذلك عن طريق الشعر الحديث وعن طريق موقف الحداثة.

هذه الحداثة موزعة بمقدار ومقادير على الأرض، العراق، سورية، لبنان، مصر، هؤلاء مداجن فكر النهضة. لذلك لا بد فيهم من نصيب واف او منقوص من الحداثة الشعرية، فلم تكن التجربة فيما بعد أو حتى الآن أغنى مما كانت، وما زال رواد الحداثة يضربون في تيه الشعر بحثاً عن الغامض الذي هو السراب الخادع، أو هي الحياة.

الأسئلة التي طرحتها الحداثة على الشعر، هي أسئلة الابداع، وكان اللعب بالجسد عبر اللغة، واختراق أسوار المحرمات الدينية والجنسية والاجتماعية والسياسية، هي المحارق الرئيسية التي عزف أوتارها الشعر الحديث حتى قطّعها وركب لها أوتاراً جديدة، من مادة مفارقة مختلفة، وركب مفاصل طرية مزينة رحبة، فائضة في مياه اللغة الدفيئة، خارجة كعروس بحر مجلوة.

جدل الحياة والموت، الحب والحرب، جدل الوجود والكينونة، معابر موهومة، جاورها الشعر الحديث، وجاورتها الحداثة، وبقدر غربتها جعلتها أليفة مباركة في متناول الناس، انتقالا منها الى جدل الفن والثورة الذي توزع في اتجاهات مختلفة متباينة. لكن عبر أنهار الحداثة المليئة بسمك السلمون الذي يهاجر معاكساً كي يصل المنبع ويلد ويموت، لكن الأهم من ذلك، وضع اليد الشعرية الحديثة على جرح الوجود، وجرح الانسان الذي هو القلق، القلق الدافع المحرك الحيوي، الذي يصنع الطاقة الابداعية، ويستنزفها، ثم ما يلبث ان يشحنها من جديد، ويقذفها كطلقة لا تخطيء ولا تصيب.

الحداثة همّ الانسان وطموحه الحياتي، حلمه، ومراوداته المستحيلة، وهذا ما حدا بالشعراء الى السير على صراطها، وهم وان لم يهتدوا اليها كلية، لكنهم ما زالوا كالسندباد في رحلته الثامنة عند حاوي، ارتحلوا وما عادوا بعد، إنها الرحلة الحديثة التي تستغرقها تفاصيل وتضاريس الروح في القيعان الغاصة بالاخضرار، تتعاشق أو تتكاءب، تتداخل أو تتخارج مدمية مع الانسان أو منغرسة في أسّ أعماقه، تحدد له أنسابه وقراباته، وعشائره، تأسيله وإبساله، لتحسين نوعه الجواني والبراني.

من المهد الى اللحد كانت الحداثة جغرافيا وتاريخاً، مكاناً وزماناً، وتشبعاً للكائن بروح العصر مع اقتراع ستائر الطرز، وكشف الحجب عن الملكات المردومة الغافية، والتحويل والتغيير باتجاه الجديد الشامل، والانعتاق النهائي من الانكسار والدمار، ورعب كابوس الاستلاب، هذا ما كان يلح عليه الشعراء، وهذا ما نجحوا في تحضيره كأرواح، أو الغوص في المحيطات والبحار على لآلىء الانسان الغارقة المنفية، الضائعة.

الحياة منفى، والشعر كذلك، وللحداثة سنقول هذا الصباح، كم كنا شهداء الفن في معارك المدينة، في الحرية، في الأمسيات الغبارية الوارفة. □

جناية محمود أمين العالم على الشعر العربي

محيي الدين صبحي

. في الثقافة المصرية
. دراسة
. محمود أمين العالم . عبد العظيم أنيس
. منشورات «الدار البيضاء» . بيروت . ١٩٨٩

■ في العام الماضي أعيدت طباعة كتاب «في الثقافة المصرية» لمؤلفيه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس. وبما ان وسائل النشر في الوطن العربي أخذت في التطور بما يلبي احتياجات السوق ومتطلبات القارىء، فقد أعيد نشر الكتاب في بيروت والدار البيضاء معا، لكي يكون هذا النص المقدس بين يدي القراء في مشارق العرب ومغاربها بعد ان كاد يختفي باختفاء طبعته الأولى (دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٥٥) التي كرست بشكل وثوقي مبادىء المذهب الواقعي الستاليني في الأدب العربي الحديث، وأشفعت ذلك بموجة من الارهاب الفكري شارك فيها كل «التقدميين» فطردوا من رحاب الابداع ما لا يتفق وهذه المبادىء، كما اختلقوا مزايا لأي نتاج خاضع لها مهما كان منحطا في الشكل والمضمون، بدليل ان تجربة أربعين عاما لم تترك اسما لشاعر «واقعي» واحد من كل الذين طبلت وزمرت لهم طبقة من النقاد والقراء جاهزة للتصفيق والتصديق دائما، وهي تشكل شبكة مترابطة ومتجددة عبر الأجيال وعبر الأقطار العربية. وكل من يخالفها موسوم اما بالرجعية او بالانفصال عن الواقع او بفقدان الاتجاه التاريخي.. الى البرجزة والكومبرادورية فالعمالة للاستعمار، ولئن تغيرت هذه الرطانة بفعل المتغيرات العربية والدولية، فإن العقلية الدوغماتية المتجذرة في الثقافة العربية قد تقاسمت الفكر العربي بين ماركسية متحجرة وأصولية سلفية: التخوين مقابل التكفير، والتجريم مقابل التحريم. وفي كل الأحوال تقع الثقافة ضحية أحلام العقيدة محل المعرفة والإيمان بدلا من الابداع. وتكون النتيجة جهلا يحجر على التطور والتقدم والتفتح والعطاء، كما تبين الحالة التاريخية التي نحن بصدد بحثها.

في مقالة كتبها محمود أمين العالم بعنوان «الشعر المصري الحديث»[1] حدد أبرز خصائص الشعر الواقعي المنشود بما يلي:

«اولا: يتميز هذا الشعر الجديد أولا بعودة شاعره الى الارتباط بالحياة الاجتماعية العامة. ولقد اتخذ للتعبير عن هذه الرسالة الأساسية للشعر سبيلا جديدا. فهو لا يعرض للقضايا العامة - كما كان يفعل حافظ وشوقي ومحرم - عرضا تقريريا، بل انه يتمثل هذه القضايا العامة خلال تجاربه الذاتية. وهكذا جمع الشاعر الحديث بين ظاهرتين متعارضتين في التعبير الشعري السابق، جمع بين التعبير التقليدي العام والتعبير الذاتي، جمع بين التجربة الشخصية والقضية العامة، ملخص القضية العامة من الجمود والتقريرية، وخلص التجربة الذاتية من الخصوصية والانعزال».

ان أي بصير بعلوم النقد، منذ أرسطو الى ابن سلام، ومن الجاحظ الى إليوت، يقرر ان قيمة الشعر لا تتحدد بموضوعه ولا بعظمة القضايا التي يعالجها. فمحمود أمين العالم ينطلق من نقطة غلط، ثم يخلط بين عدة مسائل لا يجوز الخلط بينها. فهو يربط الشعر الجديد بعودة شاعره الى الارتباط بالحياة الاجتماعية العامة. ولا أدري ماذا يبقى للصحافة المحلية اذا استأثر الشعراء بالحياة الاجتماعية. ان رسالة الشعر أجمل من ذلك، حتى عند الواقعيين الاشتراكيين الذين يرون من واجب الأديب لا ان يصور فقط معاناة العمال والفلاحين، بل ان يرسم أمامهم الطريق الى الثورة، بمعنى انه يصور الواقع من خلال تحوله الثوري. اما قضية الجمع بين العام والخاص فهي قضية الكلي[2] في الكلاسية الجديدة التي كانت ترى ان على الشعر استعمال تعبيرات عامة لكي يتمكن من التحدث بلغة كلية. وكانت ترى الفكرة الكلية على أنها قابلة للانتقال بين أكبر عدد من الناس مثلما تنطبق على العديد من الناس، وإذا دلت على موضوعات عامة وارتقت بالكلي النوعي الى مرتبة الكلي الشامل، ومثلت ما هو كامل ومثالي. وبما ان محمود العالم لا يعرف قضية الكلي في الكلاسية الجديدة فهو يدعي ان الجمع بين «ظاهرتين متعارفتين» من خصائص الشعر الجديد! ولكي نرى الى أي مدى تبلغ محدودية مفهومه للجدة في الشعر ومدى غرقه في الفكر التقليدي بادعاء التجديد سنتابع استعراض الخصائص المزعومة:

«ثانيا: والخاصة الثانية لهذا الشعر صياغته الجديدة... فالتفعيلة الواحدة، وانعدام التقنية، والتقفية المتراوحة، والحوار الجانبي، والتعبير بالصور، كلها وسائل صياغية متكاملة لابراز المضمون إبرازا فنيا. ويخفت المضمون او يرف بحسب مقدرة الشاعر على استخدام أدواته الصياغية، وأخطرها شأنا في رأينا، التعبير بالصور».

هنا يتساوى النقد بالسذاجة، فاكتشاف «التعبير بالصور» يرجع الى وقت غير معلوم في التاريخ، حين فرق الانسان بين اللغة المجازية في الشعر واللغة العملية في الحياة اليومية واللغة المجردة في المنطق. أما الألعاب العروضية فقد أعطيت اكثر من حجمها بكثير، وأصبحت مدخلا لنبذ العروض بدلا من اغنائه، مما يدل على افلاس مبكر صاحب نشأته، لأنه حذف ثلاث أرباع البحور واكتفى بربعها ثم ادعى ان هذا تحرير للشعر! ولئن كان الكاتب المذكور معذورا في انه تطرق الى الموضوع إبان الحماسة العارمة للدُرْجة الجديدة، فليس له أي مسوغ في سطحية طرحه للصورة الشعرية لأن التشكيل الصوري قوام العمل الفني وليس زخرفة ملصقة من الخارج. فالصورة الشعرية[3] تجسيد لمعنى عقلي وانفعال عاطفي، وهي علاقة جديدة بين شيئين متباعدين او متضادين، لذلك فهي حين تحيل الى حقول دلالية تقوم بانزياح يحقق المجاز أي يخلق لغة داخل اللغة. اما التشكيل الصوري ككل بنائي فينتج عن ملكة الخيال التي تجعل من الصورة وسيلتها لممارسة فاعليتها في النفس اي احداث التخييل في نفس المتلقي. ان الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره ازاء الأشياء يضطر الى ان يكون استعاريا لأن العقل يلجأ الى الاستعارة أثناء تكشفه الحقيقة وتنظيمه التجربة، كما يقول جيلبرت موري. والحقيقة ان مشكلة الاستعارة، التي لم يشر اليها محمود العالم ولو بالاسم، تفضي بنا الى الفقرة الثالثة.

«ثالثا: والخاصية الثالثة للشعر الجديد، هي ما نراه من زوال الازدواج بين الحس والفكر، بين التعقل والشعور، وقيام تفاعل فني خصب بينهما. وهذا ثمرة لمعالجة القضايا العامة معالجة بنائية تأليفية..»

على الرغم من ان هذه الفقرة تبدو مقحمة فربما كانت الوحيدة التي تتعلق حقا بفن الشعر، فهي أرفع في مستواها الفكري مما سبقها وما يلحقها. لهذا السبب اكتفى الكاتب بتقريرها دون شرح او تعليق، لأنه لا يعرف شيئا عن الموضوع، كما تبين من سياق مناقشاته.

الحقيقة ان ازالة الازدواج بين الحس والفكر، بين ◁

الابداع والمعرفة، الفن والعلم، الأسطورة والمفهوم، غاية الفعـاليات التـوحيدية[4] كالميتافيزيقا وفلسفات التاريخ وحتى النقـد الأدبي. غير ان الاستعـارة أيضـا فعـالية توحيدية. فهي في أبسط أشكـالهـا «عبـارة عن فكرتين لشيئين مختلفين تعملان معا خلال كلمة يكون معناها ـ أي الاستعارة ـ محصلة لتفاعلهما»، كما يقول ريتشاردز. وهي تتميز عن التشبيه بأمرين في ان طرفيها حين يتبادلان التأثر والتأثير ينتج عن العلاقة المتفاعلة بينهما معنى جديد هو الشكـل الأساسي للفعل الشعري الذي يحتل ارضا جديدة للادراك الشعري، مع احتفاظ طرفي الاستعارة باستقلالهما حتى بعد الامتزاج. فالاستعارة مثل نموذجي لامتزاج سياقات المعنى في النسيج اللفظي المعقد للبنية الشعـرية، مما يحمل اليها الغموض وتعدد المعاني، عن طريق السخرية والتورية وايحاءات الألفاظ. هذه البنية المحيرة لم تظفر من حضرة الناقد الا بملاحظة، ليس من الجرأة ان نصفها بالتفاهة.

«رابعـا: والخـاصية الرابعة، هي استخدام الشاعر الجـديد لكثـير من الأجـواء والتعـابـير والمصـطلحـات الشعبية، والتبسط في استخدام الأساليب اللغوية الى حد النسيج العادي البسيط».

ان لغة الشاعر مستمدة من لغة الناس، لكن التجربة التي يعبر عنها، ونوع ثقافته، ومدى تمكنه من التراث، عوامل تحدد نوع الأداء الشعري. وادخال المصطلحات الشعبية لا يكفل سهولة القصيدة، مثلما ان تراثية الألفاظ لا تسقـطهـا في الـرداءة. وطـرح القضية بمعـزل عن ملابسـاتها يجردها من كل قيمة عملية او علمية لتصبح شعارا او صيحة في الخلاء.

«خـامسـا: والخـاصية الخـامسـة... هي قابليتـه للانتشار على شكل جماهيري واسع. فقصيدة عبد الرحمن الشرقـاوي «من أب مصري الى ترومان» أصدرتها لجنة الفنانين والكتاب أنصار السلام، وهي لجنة جماهيرية، وطبعت من القصيدة ثلاث طبعـات: طبعتان في مصر وطبعة في لبنان..»

«سادسا: هي خاصية أخيرة ليست للشعر الجديد، وإنما هي للشاعر الجديد، وهي مصدر ما في شعره من جدة ونضارة، وحركة وحياة، تلك الخاصية هي اشتراكه الفعلي في عمليات الكفاح بين مواطنيه».

بعبارة اخرى، ان الحزب يكفل لشاعره نشر نتاجه كما يكفل له جمهورا من المصفقين الجاهزين لتقبل ما يقال لهم انـه شعـر. غير ان المصيبـة في النـاقـد أعـظم منها في الجمهور. ان الدكتور محمود أمين العالم نفسه مستعد لأن يتقبل ما يعتبره الحزب شعرا، على انه شعر. فقد استشهد بقصيدة الشرقاوي المذكورة كشاهد على الخاصيتين الأولى والرابعة، الشرقاوي يخاطب ترومان:

فدعني أقل لك أني أب.. اب ليس غير
وأنت أب.. وكلانا حنون

فيعلق ناقدنا:

«ومن خلال هذه الرابطة الانسانية الجليلة يحدثه عن طفلته عزة وعن ذكرياته عنها قبل سفره.. وهكذا أخذ ينتقـل انتقـالا متمثـلا من الحدث الخاص الى الحدث العام، ثم يخلص من حديثه مع ترومان الى قوله:

وإني لأدعوك باسم الأبوة، باسم الحياة وباسم الصغار
لنعقد حلفا يصون السلام، ويرعى المودات بين الكبار
فأنت أب قد صنعت الحياة، ولن تصنع الموت للآخرين

وهكـذا تنبض القضية العـامة بلمسات قريبة.. قريبة أشد ما تكون ألفة وحياة».

وإذا كان الدكتور العالم قد حل بهذه السهولة مشكلة العام والخاص، فإنه يعود للاستشهاد بالقصيدة كنموذج «للتعبيرات العادية والمفردات الشعبية الدارجة التي تبرز الأجواء الحقيقية للصور المصاغة». فقد عاد الشرقاوي الى قريته، وتحلق حوله الفلاحون يسألون:

هذا الـكتـاب
وثيقـة على قدرة الايدلوجيا المخطئة على التضليل والتدجيل

وقال الرفاق: ألا قل بربك ما هذه القاهرة
وكيف تسير عليها الحياة ويمشي الصباح بها والمساء...
فقلت لهم: قد رأيت القصور
فقالوا: القصور؟ وما هذه؟ فإنا لنجهلها يا ولد
فقلت: اسمعـوا يا عيال.. اسمعـوا: القصر دار بحجم البلد!
فحكوا القفا وهم يعجبون
ومدوا رقابهم سائلين
وهم خائفون:
وهل يسكن القصر جن يطوف طواف العفاريت حول القبور؟

**

إن قلمي يمسـك عن الاسـترسـال في نقـل هذا الاسفـاف الذي أراد فساد الذوق العقائدي ان يبسطه على الشعر العربي. ومع ذلك فان ناقدنا العظيم يتذوقه بشهية من يقـول: «وهكـذا يتبسط الشـاعر الجديد في نسيجه اللغوي ويغامر فيستعين بمفردات عامية أحيانا، وتعابير شعبية تمكنه من ابراز صوره» واني لأسأل الدكتور العالم أين الصور في قصيدة «حك القفا» هذه؟ ولا يجد المـرء إلا ان ينقـل عن الجـاحظ ان من ينظم مثل هذا الكـلام لا يقـول الشعـر لا هو ولا احفـاده من بعده. ويمكنتـا اضافة ان مثل هذا الناظم لا يمكن ايضا ان يكون روائيا على الرغم من كل محاولات عبد المحسن طه بدر في الاشادة برواية الأرض للشرقاوي على حساب كل المقاييس الفنية للرواية.

امـا الخاصيتان الخامسة والسادسة فيضرب الدكتور العالم مثالا لهما «من نشيد (صلاح بشري) للشاعر كمال عبد الحليم. وصلاح بشري شاب سوداني مكافح مات وهو في السجن، ونتخير من هذا النشيد فقرة لنؤيد ما تقول:

سجنوه.. أمرضوه
أعدموه.. في الليمان
ثم عادوا وجدوه
يحتوي كل مكان

*

في النشيد.. في الدموع
في الشمال في الجنوب
في هتافات الجموع
في انتفاضات الشعوب»

.٢.

وعلى الرغم من ان للواقعية جذورا تاريخية في الأدب الـروسي، منـذ تولستـوي وبيلنسكي وتشـيرنيشيفسكي الذين أكدوا مهمة الفن التربوية والدعاوية، مما سهل على الحزب الشيوعي ان يجند الأدباء للترويج للخطة الخمسية الأولى عام ١٩٢٨، وفي الخـطة الثـانية انشىء اتحاد الكتـاب السـوفيات عام ١٩٣٤، وقـد رأى ان حرية الكتاب تتحقق في توجيهاته. وبذلك ترابط الأدب والنقد في وحدة هدف لخدمة الشيوعية. على ان تمجيد التصنيع والاحتفـال الأدبي بانشـاء المـزارع الجـماعية، ومكننـة الـزراعـة، ونشر التعليم ـ وهي الأهـداف التي حددها الحزب للأدبـاء منـذ ان أعلن لينين ان كهربة الاتحاد السوفياتي هي الماركسية ـ قد هيأ الأدباء للاسهام في تجربة الحرب الوطنية الكبرى (الحرب العالمية الثانية) حين قدم أدب الحرب صورا عن معاناة في مؤخرة الجبهة تفوق طاقة البشر، ومـآثـر باهـرة للفدائيين العاملين خلف خطوط العـدو النـازي، ويـطولات في الجبهـة تكشف الشيم المـجيدة للشعب الـروسي في أيام الحـرب، من تعلق بالأرض، وتـضـحـية بالـنفس، وانضبـاط مطلق تجاه متطلبات الحرب.

هذه النبــذة التـاريخية ترينـا مدى ارتبـاط الـواقعية الاشـتراكية بعملية انشـاء الاتحـاد السـوفياتي وتحديثه. فضمن هذا السياق ينبغي فهم قول لينين: «ليسقط افذاذ الأدب، ينبغي على العمل الأدبي ان يغدو جزءا من كفاح البروليتاريا»[5] فهو ليس بعيدا عن رأي تولستوي في ان الـفن ينقـل الانفعـالات بالعـدوى، وان على هذه الانفعـالات ان تكون دينية لكي يفهمها اكبر عدد من النـاس: «ان فلاحا غير مفسود الذوق سوف يتحسس

الأثر الفني الصحيح بسهولة وبدون خطأ». لقد تآزرت القومية الروسية والعقيدة الشيوعية على تثوير المجتمع وزيادة وعيه بواقعه وعصره وأهدافه، وكان دور الأديب ان يجعل من كل ذلك شيئا من اليوتوبيا الاشتراكية بأن يؤمثل الحياة في الاتحاد السوفياتي، ويجعل الفرد يرضى طائعا سعيدا بالتضحية بفرديته في سبيل المجموع، وفي سبيل مستقبل تقدمي ومتقدم واضح الملامح مبرمج المراحل ولهذا تبلورت الواقعية الاشتراكية في الثلاثينات على أساس تصوير الواقع تصويرا تطوريا، وان ينحاز الى الجديد الكامن في الحياة الواقعية لرصد انبلاجه عبر تطور تقدمي خطي يعيد تشكيل المجتمع التاريخي على غرار النموذج المثالي الطوباوي الذي حددته العقيدة سلفا.

وقد شغل النموذج المثالي أذهان النخبة السوفياتية على اختلاف مراتبها ومهامها الى ان حدده مالينكوف في المؤتمر[6] التاسع عشر للحزب (١٩٥٢/١٠/٥):

«في مفهوم الماركسية اللينينية، لا يعني النموذجي بحال من الأحوال نوعا من الوسط الحسابي. النموذجية تتطابق مع جوهر ظاهرة تاريخية ـ اجتماعية معطاة... ان المبالغة الواعية والتأكيد في الصورة لا يستبعدان النموذجية بل يكشفانها تماما ويشددان عليها. ان النموذجي هو المناخ الأساسي الذي تتجلى فيه روح الحزب في الفن الواقعي. ومشكلة النموذجية مشكلة سياسية دائما».

فالنموذجي هو الملهم والمحرك والموجه لفهم الواقع وتغييره عن طريق القوى الاجتماعية الطليعية (العمال والفلاحون والمثقفون الماركسيون) التي تقود الصراع الاجتماعي ـ الطبقي الى ديكتاتورية البروليتاريا التي تمثل مرحلة انتقالية تفضي الى الغاء الطبقية واقامة مجتمع بلا طبقات.

.٣٠

إذا حذفنا التفصيلات التاريخية، بدءاً من الزام الأدباء بجمع مواد رواياتهم من المزارع والمصانع انتهاء بتعليمات جدانوف من ان هدف الأدب السوفياتي مساعدة الدولة في تربية الناشئة على التفاؤل والاقدام، فإن الواقعية الاشتراكية في جوهرها نظرية رؤوية تقدم رؤيا عن نهاية الصراع الاجتماعي، رؤيا عن الرغبات المشبعة في عالم بريء، رؤيا المجتمع الانساني الحر الخالي من الظلم والاستغلال. وهذه الرؤيا ليست مقصورة على دراسات ماركس الشاب في الاستلاب والمناداة بعالم خال من الاستلاب، تسوده المساواة ويتحول العمل فيه الى نوع من اللعب والثقافة، بل ان هذه الرؤيا كانت شائعة في الأوساط الأوروبية والأميركية النخبوية. وقد يكون أبرز المعبرين عن هذه الرؤيا الناقد الانكليزي توماس ارنولد الذي أعلن ان «الثقافة تسعى الى التخلص من الطبقات». فالغرض الأخلاقي للثقافة الليبرالية هو التحرر: تصور مجتمع حر متمدن بلا طبقات.

هذا من الناحية الفكرية، أما من الناحية الأدبية ـ والشعرية خاصة ـ فان هذا التصور ينتج حصرا عن العنصر التخيلي في الأعمال الفنية، أي رؤيا المخيلة عن هدف الجهد الاجتماعي باشادة مدنية كاملة وبلا طبقات. هذا التصور المثالي ـ الشاعري يحمل مقياسه الأخلاقي بمعزل عن كل منظومة خلقية. وبذلك يقدم الشعر الرؤيا اللانهائية للثقافة ـ الحرية.

وهكذا نرى ان الدكتور محمود أمين العالم لم يكن ملما بأبعاد الواقعية الاشتراكية التي بشر بها، مع اننا اكتفينا بعرض المذهب حتى حدود ١٩٥٢ لكي لا نقع في الخُلف الزماني anachronism، كما انه كان خلوا من المعرفة بفن الشعر ومكوناته البيانية والبلاغية، وقد كان فاسد الذوق الى حدود الأسفاف والبلادة وكلال القريحة في اختيار النماذج التي تمثل ما يدعو إليه من الشعر الجديد. ولقد تمثل للصياغة الجديدة بقصيدة صلاح عبد الصبور «شنق زهران» فجاء بتحليل سطحي لا يتسع المقام لايراده لكنه لا يسعف القارىء بشيء على فهم القصيدة ولا عناصر التجديد فيها، علما بأنها قصيدة فاشلة اذا اخذناها من زاوية «شنق زهران» كحادث مأساوي ـ ملحمي. الجديد فيها عنصر التشخيص الذي كان مفقودا في معظم الشعر العربي الذي هو شعر صفات (كريم، شجاع..) لا شعر ذوات. وبطبيعة الحال فإن هذه الملاحظات النقدية غابت عن حضرة المنظر او غاب هو عنها، ومع ذلك فقد تجرأ على تقديم ارشادات حكمت الشعر التقدمي وَحَدَّتْ من قدراته على التجاوب مع رؤى الأمة ونضالها وتطورها وتطوره معها. ولقد انصاع الكثير من الشادين لتلك التعليمات لأنها كانت مدعومة بزخم الايديولوجيا ودعوى التقدمية وحمى التغيير، لكن الذين انصاعوا ضاعوا ولم يعد لأسمائهم وجود في معجم الشعر العربي. وبقي لنا هذا الكتاب وثيقة على قدرة الايديولوجيا الخاطئة على التضليل والتدجيل. ومع ذلك فلا يزال لأمثال هذه النصوص قدسية عند بعض العقائديين الذين لا يرون ان من يكتب مثل هذه الكتابات ليس بمحمود ولا أمين ولا عالم. □

١. ص ص ١٠٥ ـ ١٤٥ من طبعة دار الفكر ١٩٥٥.
٢. ويليام ويمات وكلينت بروكس، النقد الأدبي ـ تاريخ موجز، ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة الدكتور حسام الخطيب، منشورات المجلس الأعلى، دمشق ١٩٧٤، ج٢ الفصل الخامس عشر ـ الكلي في الكلاسية الجديدة ص ص٤٧٦ ـ ٤٨٠.
٣. م.س. ج٤ ص ص ١٢٤ ـ ١٢٨
٤. Northrop Frye, Anatomy of Criticism, princeton, 1957. pp 345-350
٥. Marc Slonim, Modern Russian Literature, Oxford University Press, New York, 1953. pp. 426
٦. Ernest J. Simmon (ed.) Through the Glass of Soviet Literature, Columbia University Press, New York, 1953 pp 25

طه حسين
بين محدودية المنهج واشكاليات النص

صبري حافظ

. «العمى والسيرة الذاتية» . بالانكليزية
. دراسة
. فدوى ملطي دوغلاس
. منشورات جامعة برينستون . نيوجرسي . ١٩٨٩

■ تحتل سيرة طه حسين الذاتية (الأيام) مكانة بارزة في حقل السير الأدبية العربية الحديثة ليس فقط لأنها سيرة عميد الأدب العربي الذي شغل الواقع الثقافي لعقود طويلة إبان حياته، وما زال يشغله بعد انصرام سنوات عديدة على مماته، ولكن ايضا لأنها استطاعت أن تكون حافلا سجلا لقدرة الفرد الانساني على قهر الظروف الاجتماعية والعضوية المعاكسة، ولأنها تمكنت من تأسيس شكل أدبي متميز يجمع بين مقومات السيرة الأدبية وعناصر العمل القصصي الشيق الفريد. فقد كانت هذه السيرة الذاتية التي نشر جزؤها الأول مسلسلا في مجلة (الهلال) عام ١٩٢٦ ـ ١٩٢٧، ثم ظهر في كتاب عام ١٩٢٩ فاتحة سلسلة من السير الذاتية التي كتبها أبرز كتاب جيل الرواد من الأدباء في مصر وخارجها مثل: احمد أمين وسلامة موسى ومحمد حسين هيكل وميخائيل نعيمة وعباس العقاد وغيرهم. كما استطاعت، وخاصة في جزئها الأول ذاك ان تكون تجسيدا حيا لطفل مصري يصارع قوى القهر والتخلف، الى الحد الذي دفع المستشرق الانكليزي باكستون، الذي ترجمها للانكليزية الى نشرها بعنوان (طفولة مصرية)، لأنها قدمت تجسيدا حساسا لتلك المرحلة الخصبة في حياة الإنسان المصري بما فيها من رؤى وخرافات وأساطير. لكنها استطاعت قبل هذا وبعده ان تحفر لنفسها مكانة فريدة في واقع الأدب

العربي المعاصر، باعتبارها نموذجا فريدا للنثر العربي الغني الحديث الذي لا يمكننا الفصل بين مبناه وأسلوبه اللغوي السلس، او بين معناه ورؤاه والفلسفية الفكرية الخصبة. فـ (الأيام) كتاب أدبي جميل، عامر بالرؤى والدلالات، كاشف عن الكثير من آليات تعامل الانسان مع الواقع المتحول أبدا المتغير دوما.

وهذا ما استطاعت الباحثة العربية فدوى ملطي دوغلاس التي تدرس الأدب العربي والأدب المقارن في جامعة تكساس ان تكشف عنه في كتابها الجديد (العمى والسيرة الذاتية: دراسة لأيام طه حسين) الذي صدر مؤخرا باللغة الانكليزية عن دار نشر جامعة برينستون. وهو اول كتاب في اللغتين العربية او الانكليزية الذي يكرس كله لدراسة عمل أدبي عربي واحد، هو كتاب (الأيام) بأجزائه الثلاثة. ولذلك يستحق هذا الكتاب منا الاحتفاء به، ليس لأنه اول كتاب يدرس سيرة طه حسين الذاتية فحسب، ولكن لأنه يفتح بابا جديدا للدراسة النصية التحليلية للأعمال الأدبية العربية، بالاعتماد على منهج القراءة النقدية الاستقرائية الدقيقة للنص والكشف عن مختلف علاقاته وعن الانساق الفاعلة في تكوين بنيته الأساسية. بدلا من المناهج الشائعة التي اعتادت تناول النص الأدبي باعتباره مرآة للوقائع الاجتماعية، او سجلا للقضايا المطروحة في عصر الكاتب، أو التي تشغله او يريد تقديمها لقرائه. وليس هذا المنهج بجديد على فدوى ملطي لأنها تنتهجه في كثير من دراساتها المنشورة بالعربية والانكليزية، ولأنها كرست كتابها الأول (أبنية الجشع: دراسة للبخلاء في الأدب العربي في العصر الوسيط) الذي صدر بالانكليزية عن دار بريل بلايدن قبل سنوات قلائل، لدراسة كتاب الجاحظ في هذا المجال مع نماذج أخرى تناولت بكتاباتها مسألة البخلاء. والواقع ان الاهتمام بالبنية او البنى الأساسية التي ينطوي عليها أي نص أدبي من المقتربات القادرة على الكشف عن أهم رؤى النص إذا ما أحسن الباحث التعامل مع هذا المقترب النقدي، دون الاقتصار عليه وحده، وتطعيمه ببعض استقصاءات المقتربات النصية والتحليلية الأخرى.

لأن النص الأدبي يكشف لنا الكثير عن العصر وعن مطامح الكاتب وأهدافه من قراءته اذا ما حللنا بنيته وكشفنا عن حركية العلاقات الأساسية فيه، دون الاكتفاء بالتعليقات او التهويمات النقدية حول مراميه. وقد استطاع اللجوء الى هذا المنهج التحليلي النصي ان يكشف لنا عن مكنونات النص الأدبي، وعما يسميه النقد الحديث بالنص المضمر الكامن تحت جلد النص المعلن أو الأصلي والفاعل فيه مع غيره من النصوص الغائبة. لكن هذا المنهج النصي لا يستطيع ان يعصم الباحث الذي يلجأ إليه من الوقوع في عدد من الأخطاء الناجمة عن سيطرة بعض مكتشفاته، عليه بالصورة التي يتحول معها التحليل النصي، في بعض اجزائه على الأقل الى برهان على تسلط بعض الأفكار الثابتة على صاحبه. اذ يتطلب هذا المنهج قدرا كبيرا من التفتح والحساسية لكل الأنساق والشغرات التي ينسجها النص ويستخدمها لبلورة شبكة المعنى فيه. وهذا التفتح في الاستجابة لشغرات النص المختلفة هو الذي مكن كتاب فدوى ملطي من إضاءة جوانب متعددة لم تكشفها الكتابات النقدية من قبل في كتاب (الأيام) بأجزائه الثلاثة استطاع كاتبه ان يضمنها الكثير من رؤاه الخاصة، ومن طبيعة الصراع بين تلك الرؤى وبين الأفكار المسيطرة على الواقع الاجتماعي الذي نشأ في ظله وخاض العديد من المعارك من أجل تغييره.

وبرغم جدة المقترب النقدي فإن فدوى ملطي تقسم كتابها بطريقة تقليدية للغاية الى مقدمة وقسمين اساسيين. تكرس المقدمة للحديث بإيجاز عن طه حسين، وعن دوره ومكانته، في خريطة الحياة الثقافية المصرية وتتناول في القسم الأول العناصر المضمونية بينما تخصص القسم الثاني للعناصر الشكلية والتقنيات الأدبية. وينطوي مثل هذا التقسيم على افتراض ضمني بفصل الشكل عن المضمون، وهو افتراض يتنافى مع الأساس النظري للمقترب النقدي الذي تتبناه. وينقسم القسم الأول «العمى والمجتمع» الى خمسة فصول تحاول فيها المؤلفة ان تبلور الأبعاد المختلفة التي تنطوي عليها فكرة العمى في (الأيام). ويبرر الكتاب استحواذ تلك الفكرة عليه بأن العمى في (الأيام) اكثر من مجرد عاهة جسدية يعاني منها البطل، لأنه حيلة أدبية تعالج من خلالها السيرة مختلف موضوعاتها، التي تومىء بدورها إلى ألوان شتى من العجز الفعلي، والاستعاري على السواء. وأول أبعاد العمى او أنماطه التي تبلورها الباحثة هو العمى الاجتماعي الذي يدير فيه المجتمع ظهره لحاجات الفرد. حيث لا يرى المجتمع البطل باعتباره فردا له حاجاته الخاصة وقدراته وإنما باعتباره نمطا اجتماعيا من انماط العجز او العاهات، رسم له المجتمع حدوده المقدور عليه ان ينصاع إليها. ويكشف لنا (الأيام) عن ان فرض هذا التصور الاجتماعي على بطله أضاف مزيدا من العراقيل إلى عاهته الجسمية، لأن الحواجز الاجتماعية سرعان ما تتحول الى عقبات مادية ملموسة. لكن البطل

العمى الثقافي هو عمى المبصرين عن ادراك القيم الثاوية في تراثهم

الذي تصوره لنا السيرة على أنه فرد طموح موهوب، ما يلبث ان يضع نفسه خارج حدود هذا القالب الاجتماعي محاولا ان يدفع المجتمع الى تغيير تصوراته الثابتة تلك. ويعمق الجزءان الأخيران من (الأيام) أبعاد مفهوم العمى الاجتماعي من خلال تعريف القارىء بمعادله في الغرب، وإقامته لتعارض واضح بينه وبين رديفه الشرقي.

أما النمط الثاني فهو ما تدعوه الباحثة بالعمى النصي الذي يتجنب فيه النص في البداية الاشارة الى عمى بطله، ثم يلجأ الى المواربة والتلميح او الاشارة من خلال الترابط او التداعي، ويعمد في المرحلة الأخيرة الى التصريح المباشر في تعامله مع عمى بطله. اذ يبدأ (الأيام) التعامل مع بطله بتجنب الاشارة الى عماه كلية حتى يطرحه كشخص عادي، ويلفت نظر القارىء الى حساسيته وذكائه وقدراته الاجتماعية وليس الى عاهته الجسمية. حيث نجد ان إشارة الجزء الأول من (الأيام) الى توحد البطل مع أبي العلاء المعري تتم دون أي ذكر لعماهما، أما الربط بينه وبين أوديب الملك والذي يومىء الى عماهما في آخر هذا الجزء فإن ابنة الراوي هي التي تقوم به لا الكاتب نفسه. اذ يتعمد البطل نتيجة لهذا التمرد ضد المفهوم الاجتماعي للعمى إبعاد نفسه عن بقية المكفوفين، ويكتفي بالتوحد مع الشخصيات التاريخية أو الأسطورية التي تشاركه نفس العاهة. لكن تلك الاستراتيجية النصية التي يعمد فيها النص الى نفي العمى الاجتماعي من ساحته، وتذكير القارىء بأن ثمة شخصيات استطاعت تجاوز حدود النمط الاجتماعي للعمى، سرعان ما تتغير عندما يبلغ الصراع بين العمى الفردي والاجتماعي ذروة تبلوره في الجزء الثاني من (الأيام). ولا يجد النص ضيرا في اللجوء الى الافصاح بدلا من المواربة. ويرتبط هذا التحول باختفاء المعري كلية من النص بعد ان ملأ البطل بالمرارة واليأس في الجزء الأول من السيرة. كما يرتبط كذلك بتبدل البنية اللغوية التي كان يضطلع البطل فيها بدور المفعول به بينما استأثر فيها المعري دائما بدور الفاعل، ويتغير موقفه من التراث كله. والواقع ان نجاح البطل في فصل نفسه عن شاعره القديم، يشي بتحول أساسي في موقفه من عاهته، وبرغبته في أن يتعامل الجميع معه، وخاصة على الصعيد المهني والعلمي، على قدم المساواة مع المبصرين.

اما النمط الثالث فهو العمى الفردي او الشخصي والذي يتبدى بشكل اوضح في الجزئين الأخيرين من (الأيام) فهو العمى الذي يتجسد عبره اعتماد البطل على الآخرين وعجزه إزاء المواضعات الاجتماعية والمادية المفروضة عليه. اذ يعاني من العزلة الاجتماعية وعدم القدرة على الحركة، وان كان رفضه للدور التقليدي الذي رسمه المجتمع للمكفوفين يمكنه من الحراك الاجتماعي واقتحام مجالات اجتماعية ومعرفية جديدة. ومع ذلك فإن العزلة الاجتماعية من العوامل الرئيسية التي تخلق إحساسه بالاغتراب. وبأنه نوع من «المتاع» يحتاج الى من ينقله من مكان الى آخر. وهذا الشعور الذي يحاصر البطل من

جديد عندما يغادر مصر الى فرنسا للدراسة هو الذي يجبره على التعامل مرة اخرى مع أسئلة الاعتماد على الآخرين والعزلة والدور الاجتماعي والتكيف وأسلوب الحياة. وحتى يبرز النص حدة تلك الأسئلة، وما تنطوي عليه من جور فإن انجازات البطل المتمثلة في مسيرته المظفرة من الكتاب الى الأزهر فالجامعة المصرية ثم أخيرا الجامعتين الفرنسيتين، تقدم لنا دائما في علاقتها مع الدور المفروض من المجتمع على المكفوفين. والواقع ان لتلك التطورات أثرها الواضح على حياته الفردية، والذي يتمثل في اتساع أفق الحركة، وبالتالي الحرية المتاحة له على الصعيدين المكاني والقيمي معا. خاصة وان النص يعمد الى المزاوجة الدائمة بين انفساح المجال الذي تتيحه الحرية، وبين مختلف القيود والعوائق المفروضة على البطل. لكنه كلما ازدادت حرية البطل، كلما وهنت حدة سخطه، وتعاظمت رغبته في إرضاء الآخرين، حيث بدأ يتعامل مع نفسه كإنسان عادي.

اما النمط الرابع والذي يرتبط بالنمطين السابقين وإن غاب الى حد ما من أفق الدراسة فهو ما يمكن دعوته بالعمى الثقافي الذي يبرهن فيه النص على عمى المبصرين عن إدراك القيم الثاوية في تراثهم. ويتضح هذا النمط في مواجهات البطل لعدد من أساتذته، بدءا من «سيدنا» والعريف في الكتاب حتى شيوخه في الأزهر. وان كان من اللافت للنظر ان تلك المواجهات تختفي كليه من علاقة البطل باساتذته الغربيين: سواء منهم المستشرقين الذين درسوا له في الجامعة المصرية، أو الأساتذة الذين علموه في فرنسا. واذا ما كانت الباحثة قد لاحظت تلك المفارقة الواضحة بين موقفي البطل من اساتذته المصريين والغربيين، فإنها أخفقت في إدراك أن السر الذي يفسر تلك المفارقة، هو أنها احد تبديات الصراع على النفوذ والسلطة. فخلاف البطل مع أساتذته المصريين دائما ما ينتهي بتركه للصف، معلنا رفضه لسلطتهم وتملصه من قبضة نفوذهم. ذلك لأن البطل يرى نفسه منافسا لهؤلاء المدرسين من أجل السطوة والتأثير، سواء أكان هذا على نطاق ضيق كما كان الحال في خلافه في الكتاب مع سيدنا او العريف، أو على النطاق الاجتماعي الواسع كما كان الحال في الأزهر حيث خرج بالخلاف الى المجتمع الأوسع من خلال طرحه في الصحافة. اما بالنسبة لأساتذته الاوروبيين فإن علاقته بهم كانت خالية من أي أثر للصراع على السلطة سواء تعلق الأمر بعلاقاته بالمستشرقين الذين درس عليهم في القاهرة، والذين استبعدهم مع دائرة التنافس على السلطة والنفوذ في مصر، بل وجد أنهم يزودونه بما يعضده في صراعه مع العناصر المتحجرة في الأزهر، او بالذين علموه في فرنسا. فقد نأى بنفسه عن خلافاتهم، أو الخلاف معهم. لأنه هو الذي استبعد نفسه من حلبة الصراع هناك لادراكه ان معركته الحقيقية في وطنه، وليست في فرنسا. مما دفعه الى التسامح معهم، كلما لاح في الأفق خلاف. والواقع ان التحول في سلوك البطل يعكس تغيرا في طبيعة الصراع ذاته. فلم يعد الصراع في الحالة الثانية صراعا على السلطة، بل تناقضا بين الشرق والغرب، بين الجديد والقديم، وبين التراثي والحديث ومع ان في هذا التناقض قدرا من الإيهام بالتقدم فإنه ينطوي كذلك على بعد اجتماعي واضح. وهناك أيضا تنويع آخر على العمى الثقافي يتجلى في سلوك البطل عند انتقاله الى فرنسا حيث ينطوي على عماه الجزئي كأجنبي نتيجة جهله بالعادات والشفرات الثقافية والمواضعات الاجتماعية في البيئة الجديدة التي وجد نفسه مقيما بها، ناهيك على الرؤية الفكرية او المفاهيم العميقة الثاوية في تيارات ثقافة هذا المجتمع التحتية.

راوي «الأيام» يفصل نفسه دائما عن بطلها، ويطرح نفسه كأنه الذات العليا للبطل

اما القسم الثاني من الكتاب والمعنون بـ «العمى والكتابة» فإنه يتناول في فصوله الخمسة الأبعاد المختلفة للبنى الأدبية والفنية للنص من تركيب، وسرد وبلاغة، وزمن، وسخرية، وتقنية قصصية. وتحاول الكاتبة ان تناقش في هذا القسم الطبيعة النوعية لكتاب (الأيام) من خلال التعامل «فقط» مع البراهين الداخلية المستقاة من النص نفسه، لإثبات أنه ينتمي الى جنس السيرة الذاتية، دون لجوء الى أدنى شيء من خارجه عن حياة كاتبه. وتربط بعض أبعاد النص وخاصة طبيعته السردية، بينه وبين جنس السيرة الذاتية. بينما تساهم أبعاده الأخرى وخاصة تقنيات القص، وازدواجية الصوت، والمراوحة بين ضميري المتكلم والغائب في تخليق غموضه النوعي. ذلك لأن راوي (الأيام) يفصل نفسه دائما عن بطلها، ويطرح نفسه في النص وكأنه ذات هذا البطل العليا، بل والمبصرة أيضا. مما يجعلنا في مواجهة راوٍ مبصر يحكي لنا عن بطل مكفوف. وتحاول الكاتبة العثور على براهين نصية محضة للتوحيد بين الراوي والبطل من ناحية، ولتصنيف هذه السيرة الأدبية التي جددت شكل السيرة ذاته من ناحية أخرى. ومن البراهين النصية التي ابرزتها في هذا المجال ما تدعوه بـ «الكتابة العمياء» التي تستخدم الحواس الأربع الأخرى للتعويض عن فقدانها حاسة البصر، والتي تعلي من قيمة الصور الصوتية، على حساب الصور البصرية. وتستخدم تلك الصور بطريقة مختلفة عن الاستخدامات العادية لها في الكتابات الأخرى. أو في السياقات البصرية. ومن براهينها كذلك انه كلما استخدم النص الوصف البصري فإنه يفعل ذلك دائما من خلال الراوي ودون تمرير ذلك عبر وعي البطل، أو استخدامه كوسيط لطرحه. اما أكثر تلك البراهين جدة، فهو ما تسميه بـ «تقطيع الأوصال البلاغي» الذي تتحرك فيه أجزاء الجسم بحرية في النص وبمنطق يشي بسيطرة حاسة اللمس التي تتقطع معها الأوصال في غياب الرؤية. اذ تنوب الأصوات عن الأفراد، وتنفصل السمات عن اجزاء الجسم التي اتصفت بها. وهناك دليل آخر تستقيه الباحثة من استخدام النص للسخرية والفكاهة التي تنحو دائما الى ان تكون سمعية وشفاهية، وتنبثق مفارقاتها من خلال الأصوات لا عبر تناقض الصور البصرية او المواقف الدرامية المرئية. وبالاضافة الى هذا كله هناك التكرار الأسلوبي الذي تنفرد به لغة طه حسين، وثمة ذاتية الزمن وغيرها من العناصر التي تكشف عن انتماء النص الى جنس السيرة الذاتية برغم تعقيده البنيوي.

والواقع ان تحليل الكاتبة لسيرة طه حسين في دراستها الضافية لأيامه يكشف عن مجموعة من النتائج والاضاءات الهامة، يتجلى معها مدى ثراء هذا النص الأدبي الجميل، وغناه بالرؤى والدلالات. لكن التحليل مع ذلك لم يول البنية اللغوية لهذا النص العناية اللائقة بها، وإن كان مسها في بعض المواضع مسا هينا. بالرغم من ان تحليل البنية اللغوية من الجوانب الأساسية التي يعتمد عليها منهج التفكيك النقدي الذي انتهجته الباحثة. وهو منهج له، كأي منهج نقدي آخر، حدوده وسلبياته التي تتجلى بوضوح في هذه الدراسة القيمة. وأبرز هذه السلبيات استحواذ مسألة العمى على الدراسة، الى الحد الذي استبعدت معه من أفقها، أي من الموضوعات الهامة الأخرى التي تنطوي عليها هذه السيرة الذاتية المدهشة. وقد حصرت الدراسة كل همها في تفكيك العناصر النصية في (الأيام) وكأن النص موجود في فراغ اجتماعي كامل. أو كأن كلا من الكاتب والنص لا يوجدان في العالم، ولا يتصلان بأي من عناصره. والواقع ان النص موجود دائما - كما يقول ادوار سعيد في دراسة هامة له - بين الناقد والعالم. وعلاقات الترابط التي يقيمها كل منهما مع العالم الذي يعيش فيه ويتوجه بالفاعلية إليه ضرورية الى أقصى حد للوصول بالعملية النقدية إلى غايتها المبتغاة ولحماية التأويل النقدي من الاسراف في الذاتية، أو الشطط، من ناحية، ومن شتى أشكال الوقوع في أسر الاكتشافات السرابية التي تدلف بالناقد والقارىء معا الى متاهات، ما يلبث الاحتكام الى العالم الخارجي والوعي بدوره ان يبددها، ويقيمها معا من المضي في سراديبها من ناحية اخرى.

لكن إصرار الكاتبة على إغلاق منهج التناول النقدي للأيام في وجه أية عناصر خارجية قد تساعد على اضاءة بعض أبعاد النص والكشف عن بعض التيارات الفاعلة فيه أسقط من كتابها مناطق تأويلية كاملة من المعنى تزخر بها تلك السيرة الأدبية الهامة. فقد منعها منهجها النقدي من الربط بين كتابة الجزء الأول من (الأيام) وأزمة كتاب (في الشعر الجاهلي)، وبين كتابة الجزء الثاني منه وأزمة طرد كاتبه من الجامعة. ونتج عن اغفالها ذاك عجزها عن اكتشاف العلاقة الحيوية بين منهج الشك الديكارتي الذي استخدمه طه حسين في دراسته الهامة للشعر الجاهلي، وتغلغل نفس المنهج كلية في (الأيام) بطريقة توشك السيرة معها ان تكون برهانا على أنه لولا هذا المنهج

كتب

الشكي الذي اكتشفه طه حسين الطفل بالسليقة منذ بواكير حياته لانتهى به الأمر الى ان يكون مقرئا على المقابر كغيره من مكفوفي بلده. فلولا هذا الشك الحادي للرغبة في الاكتشاف والمعرفة لما أفلت طه حسين من قبضة العمى الاجتماعي الذي يفرض على الفرد مجالا محدودا للحركة، ويعمي المجتمع عن رؤية الامكانيات الثاوية في أعماق مثل هذا الفرد الذي لم تكن عاهته البصرية الا نتيجة لجهل مجتمعه، وتخلف أساليب الرعاية الطبية فيه. فقد كانت كتابة (الأيام) شديدة الارتباط بمجريات حياة كاتبها وبمعاناته وبدوره الاجتماعي. فحينما صدور كتابه الرائد (في الشعر الجاهلي) عام ١٩٢٦، وانطلقت جوقة الهجوم عليه من المؤسستين الدينية والأدبية معا، بحث طه حسين عن السلوان في طوايا الماضي وفي تفاصيل سيرة حياته الخاصة. فكان الجزء الأول من (الأيام) الذي بدأ نشره مسلسلا في الهلال بعد شهور قلائل من اندلاع فتنة الشعر الجاهلي. وهذا أيضا ما حدث بالنسبة لكتابة الجزء الثاني الذي كانت كتابته عزاءا عن أزمة طرده من الجامعة، وعن عمى المجتمع عن التقاليد التي يرسيها فيه.

لكن (الأيام) ليس بأي حال من الأحوال عملا هروبيا يبحث كاتبه في طواياه السردية عن السلوى، وإنما هو الأسلوب الفريد الذي آثر به طه حسين ان يرد على منتقديه دون النزول الى ضعة مستواهم الذي اتسم بالفظاظة والافتقار الى البصيرة وبعد النظر. ولذلك فان الرباط بين بنية (الأيام) ومحتواها وبين حياة كاتبها ومنهجه النقدي الأثير جوهري إلى أقصى حد. ومع ان الباحثة واعية بأن «مسيرة حياة الفتى كلها بدءا من القرية حتى اوروبا مرورا بالأزهر وجامعة القاهرة هي قصة صعود دائم عبر التحديات والإنجاز» (ص ٨٨)، فإنها تغفل كلية المنهج الذي يسري في طوايا هذه السيرة ويلهم خطاها، ويحدد طبيعة بنيتها السردية ذاتها. ومن هنا فقد لاحظت ان البطل ينأى بنفسه عن الارتباط بالشخصيات العمياء في مجتمعه، وهي ملاحظة نصية صحيحة، ولكنها لم تع ان هذا ينطوي بدوره على نفور من نوع أخطر من العمى وهو عمى البصيرة وضيق الأفق الذي يعتقد الكاتب انه أشد خطرا على المجتمع وعلى الانسان من عمى البصر، لأن العمى العضوي أقل شأنا من العمى العقلي الذي يخيم على الأذهان فيعطل قدرتها على الادراك. وهذا الجدل بين هذين النوعين من العمى يثري النص ويوسع أفق مفهوم العمى نفسه. والواقع ان فدوى ملطي استطاعت إحراز تقدم ملموس صوب إضاءة جوانب خافية من هذا النص الأدبي الجميل والتعريف ببعض أنواع العمى التي يتناولها وموقفه منها، لكن استبعادها لكل العناصر غير النصية من عملية التحليل ادى الى التغاضي عن طبيعة البنى الفاعلة في النص بدءا من شفراته الثقافية المختلفة مرورا ببنية التسميات فيه ومجموعة الشفرات الجغرافية او المكانية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والدينية وغيرها من الشفرات.

ولا تلعب شفرات النص المختلفة دورا أساسيا في تخليق المعاني والدلالات فيه فحسب، ولكنها تعيد انتاج البنية الفكرية والأيديولوجية فيه كذلك، فارضة بذلك تحديداتها على رؤى النص ومغزاه. لذلك نجد ان غياب التناول التفصيلي لتلك الشفرات النصية وافتقار الدراسة لاكتشاف الجدليات الفعالة بينها من أخطر أوجه القصور فيها، لأن المقترب المنهجي الذي اختارته الكاتبة، هو الذي يحتم تناولها بالدرس والتحليل. ذلك لأن بنى الصياغات الأسلوبية الخاصة، وحدود الشكل الأدبي الذي انتهجه طه حسين في كتابة سيرته الذاتية، والطبيعة الريادية لتلك السيرة في الأدب العربي الحديث، ومحاولة الفصل بين المؤلف الراوي وذاته النصية التي تتبدى عبر بطل السيرة من الأمور الهامة للكشف عن تفاصيل الجدلية الفاعلة بين طه حسين المؤلف المسيطر على كل تفاصيل السرد القصصي وبين ذاته المسرودة والمتخفية في صورة بطل النص الذي يعاني من إشكاليات عرض ذاته القاصرة على القراء. فالبنية السردية تنهض عموما على شبكة من العلاقات التي تربط هذا النص بنصوص الكاتب الأخرى، وتعقد حوارا معها ومع مواقفه البارزة في الحياة العامة كذلك. ومع ذلك فإن كتاب فدوى ملطي يخلو من أي اشارة الى حياة الكاتب أو الى أعماله الأخرى وكأن النص لا يوجد في فراغ اجتماعي فحسب، وانما في فراغ نصي كذلك. وقد جنى هذا الفراغ النصي على الدراسة التي لم تتناول التناص في (الأيام) بالتحليل من أجل الكشف عن دور النصوص الغائبة والفاعلة في هذا النص في توليد المعنى فيه. فبصرف النظر عن إشارة عابرة الى العلاقة بين عنوان تلك السيرة، وبين التعبير القديم المعروف عن «أيام» العرب بمعنى غرر ايامهم، التي تستحق التأريخ لأنها شهدت معارك او أحداثا هامة، وهي إشارة كشفت عن الطبيعة العراكية التي ينطوي عليها العنوان والتي تجعله صنوا على معركة الحياة في مسيرة بطلها، فقد خلت الدراسة من أي تناول للعلاقات التناصية الفاعلة في هذه السيرة الجميلة، بالرغم من غنى النص بتلك العلاقات، ومن ان كثيرا منها قادرة على اضاءة جوانب ثرية فيه، لا تقل غنى عن تلك التي فجرتها الاشارة الى «أيام العرب» ان لم تفقها بكثير. والواقع ان أي تحليل لنص سردي مركب مثل (الأيام) لا بد ان يقوم على تحليل كل تلك العلاقات، وعلى التعرف على نوعية التراتب الهرمي الذي تنهض عليه، لأن النظام الذي يعرضه علينا النص لا يتوافق عادة مع هذا النظام المضمر فيه. كما ان التراتب جوهري لكل تحليل من هذا النوع لأنه يحدد القيمة الدلالية لكل جزئية من الجزئيات ويبلور حركية العلاقة الجدلية المولدة للمعنى بينها. ومع هذا كله فإن قراءة فدوى ملطي التفصيلية الشائقة لسيرة طه حسين الذاتية تتسم بالحساسية والدقة، برغم معاناتها من بعض جوانب قصور المقترب الذي اختارت ان تنتهجه في التحليل. □

جنرال الجواهري

جليل العطية

. «ذكرياتي» . الجزء الأول

. محمد مهدي الجواهري

. منشورات دار الرافدين . دمشق . ١٩٨٩

قضيت ثلاث ليال بصحبة شاعر العرب الأكبر محمد مهدي الجواهري، فلقد فرغت من قراءة مذكراته قراءة متأنية، فأكبرت عمله الفذ هذا، الذي سد ثلمة في تاريخ العراق والعرب، ورحت أحدو معه:

أنا العراق لساني قلبه ودمي فراته وكياني منه أشطار

دوّن الجواهري ذكرياته وهو لا يملك غير ذاكرته العجيبة، ودواوينه الشعرية، فقد كتب على هذا الشيخ الجليل ان يمسح من معجمه كلمة «الاستقرار»، وان يقيم بعيدا عن مكتبته ووثائقه الشخصية ومجموعات الصحف التي أصدرها خلال أربعين عاما في فترات متباعدة، فلم يجد مفرا من الاتكاء على الذاكرة!

مهمة تلخيص الكتاب جناية أتركها لغيري

ها هو يقرع أبواب التسعين ـ أطال الله عمره وقصّر أعمار حسّاده ـ فيتوج حياته الزاخرة بالأحداث والمشحونة بالمواقف الحادة مع السلاطين ووعاظ السلاطين، مع المثقفين وأشباه الأميين، بهذا الكتاب ـ الكنز.

وقارىء «الذكريات» ينبهر أمام ذاكرة الجواهري التي تشبه بئر بيت عتيق، فنراه يسجل دقائق طفولته منذ ولادته على أبواب (الخورنق والسدير)، رسم لنا فيها صورة جميلة عن (النجف) في بواكير هذا القرن، يذكر خطواته نحو الشعر منذ صباه فيقول:

«كانت صدمة الشعر عليّ شديدة الى حدّ يشبه التقديس، وقد أيقظت هذه الصدمة موهبتي الدفينة».

كان والده شاعرا، وقد اغترف من مكتبته: التهم دواوين الشعر العربي، فانكب عليها يحفظها! نسخ عشرات الدواوين بخطه، بعد أن عجز عن اقتنائها، وراح يحضر المجالس الأدبية في بيوت الأسرة والأسر التي ترتبط بها بوشائج القرابة او المصاهرة، كل هذا ساهم في ترصين ملكته واشتداد قريحته، ولا اريد هنا ان «الخص» الكتاب، فهذه الجناية أتركها لغيري! غير انني ابارك للجواهري موضوعيته وشهادته التي يكتبها للتاريخ! انها دروس وعظات لجيلنا العاق! فقد ذكر ـ مثلا ـ مواقف طيبة لبعض من أساء إليه وإلى الشعب العراقي والأمة العربية في وقت لاحق، ومن هؤلاء (نوري السعيد) ملك العراق غير المتوج، فاعترف بافضاله عليه، وكذلك (مزاحم الأمين الباجه جي) وغيرهما.

ومثل هذه الشهادات تستدعي التأمل واعترف انني حاولت مداعبة شيخنا الجواهري بمحاولة «اكتشاف» بعض الأخطاء التاريخية في هذا الكتاب الضخم (٥٧٦ ص) فلم أجد خطأ غير، لا يؤبه له: جاء في الصفحة ٣٩٣ ان صاحب «الذكريات» التقى بالشيخ محمد مهدي كبة مؤسس حزب الاستقلال العراقي، وذاكره بشأن شاعر «استقلالي» لربما كان شفيق الكمالي.. الخ.

الواقع ان المقصود لم يكن الشاعر شفيق الكمالي ـ رحمه الله وإيانا ـ بل عبد الحسن زلزلة الذي كان يتخفى وراء اسم «صقر».

وهذه القضية من أشهر القضايا التي عالجتها المحاكم العراقية أواخر الأربعينات، وخلاصتها ان جريدة «لواء الاستقلال» ـ لسان حزب الاستقلال ـ نشرت في عددها الصادر يوم ٢١ اذار/ مارس ١٩٤٧ وفي صدر صفحتها الأولى الأبيات الآتية:

لمن التمثال في «الكرخ» تباهى وتبختر؟
وازدرى بالشعب لما إن تعالى وتكبر
ألمن قاد جيوش العُرب في الجيش المظفر
هو رمزٌ للعبوديات والحق المعفر
أيها الشامخ في الجو على من تتبختر؟
إن تكبرت على مجدٍ هوى، فالله أكبر!

وفور نشر الأبيات، عُطّلت الجريدة، والقى القبض على قاسم حمودي ـ رئيس التحرير المسؤول ـ وسيق للمحاكمة بتهمة المسّ «بذات المغفور له الملك فيصل الأول» واعتبر عمل الجريدة «إهانة للذات الملكية».. الخ..

كان بكرخ بغداد في النصف الأول من هذا القرن تمثالان ـ لا يفصل بينها اكثر من خطوات:

ـ أحدهما للجنرال «مود» قائد القوات البريطانية التي احتلت العراق خلال الحرب العالمية الأولى ـ والذي صرح عند استيلائه على بغداد سنة ١٩١٧ انه (جاء بغداد محررا، لا فاتحا)!

ـ اما الآخر فكان لفيصل بن الحسين ملك العراق ومؤسس الدولة الحديثة فيه.

كانت هذه القضية قد اتخذت بعدا سياسيا عميقا، ولهذا فقد تطوع عشرات المحامين للدفاع عن زميلهم صاحب الجريدة ـ وهو محام معروف ـ واستعانت المحكمة بألمع الشعراء والأدباء لتستمع الى آرائهم في تحديد المقصود بالقصيدة، وكان في مقدمة هؤلاء: الجواهري، الشبيبي، الأزري وآخرون. أجمع هؤلاء على أن هدف الشاعر تمثال الجنرال البريطاني لا الملك فيصل، وجاء في شهادة الجواهري أمام المحكمة:

«أنا بوصفي شاعرا ومواطنا لا أعلم ان هناك تمثالا يمكن ان ينطبق عليه هذا، غير تمثال مود».

وبعد محاكمة مثيرة استغرقت نحو أربعة شهور تناقلت أخبارها صحف سورية ولبنان وغيرها ـ اطلق سراح رئيس تحرير الجريدة. الرائع ان الشاعر ـ ناظم الأبيات ـ لم يمسه احدا فلقد رفض قاسم حمودي ـ رحمه الله ـ البوح باسمه، وتحمل المسؤولية الأدبية والجنائية كاملة، إيماناً منه بحرية الرأي وقدسية الكلمة.

لكن الغريب ان يهجر عبد الحسن زلزلة الشعر ويتحول الى الاقتصاد! سألت نفسي وأنا أعيد ذكريات الجواهري: لماذا اندثرت مثل هذه القيم الاخلاقية؟ ولماذا تراجعت حرية الرأي الى هذا المقدار الذي أصبحنا فيه نترحم على أيام زمان، و«ننبش» صخور العصر الحجري بحثا عن «أمل».. رحت استخرج الدروس والعِبر من ذكريات الجواهري واردّد معه بيته السائر:

لثورة الفكر تاريخٌ يحدثنا
بأن ألف مسيحٍ دونها صلبا ☐

مظفر النواب متمردا

محمد علي دقة

. مظفر النواب ـ حياته وشعره
. باقر ياسين
. منشورات دار الحياة ـ دمشق ١٩٨٩

■ هذا الكتاب هو أول دراسة في شعر النواب على الرغم من الصيت الذائع والانتشار الواسع لشعره، أقول الانتشار الواسع والقارىء العربي يعلم أن كثيراً من شعر النواب لم يطبع في دواوين ولم ينشر في صحف، وأن ديوانيه اللذين طبعا في باريس يحظر توزيعهما في أرجاء واسعة من الوطن العربي، كل ذلك لم يمنع من ذيوع شعره واتساع شهرته، بل لعل هذا من الأسباب التي ساهمت في إيصال قصائده إلى مساحة واسعة من القراء العرب، اذ سجل أشعاره على أشرطة «الكاسيت» بصوته المموسق الحزين الذي يختزن أوجاع التاريخ العربي من كربلاء إلى المخيمات، ويفيض بالرفض التاريخي من أبي ذر الى ناجي العلي، وكان لإلقائه الآسر تأثير أشد في نفس السامع مما ساعد على ذيوع هذا الشعر في أرجاء الوطن العربي، رغم مخافر الحدود وحواجز العبور.

ولئن تمكن من إيجاد الوسيلة لإيصال أشعاره إلى الجماهير، فإننا لم نجد الناقد الأدبي الذي تمكن من الإبحار نحو الخطر والتحدي ليرافق النواب في رحلة الثورة والتمرد والرفض.

باقر ياسين في هذه الدراسة الأولى في أدب النواب وحياته، نهج منهجاً تقليدياً ففصل بين حياته وشعره في تقسيمات الكتاب، ووزعه في ستة فصول، هي: «حياته»، «شعره الشعبي»، «مدن الوطن العربي وبلدانه في شعره»، «أبطاله»، «مميزات شعره»، «قصائد ونصوص مختارة».

حياته:

عرض الكاتب بإيجاز الخطوط العريضة في حياة النواب، ولم يأخذ هذا الفصل من حيز الكتاب سوى

كتب

خمس عشرة صفحة، كانت أشبه بمدخل لدراسة الشعر منها إلى فصل عن حياة واسعة عريضة لشاعر ورسام ومناضل عاش حياة غنية في تنوعها مثيرة في أحداثها، وكان لها أثر عظيم في صياغة شعره بنية ومضامين، وفي طريقة استجابته المتميزة للأحداث التي يشهدها الوطن العربي. وقد أشار الكاتب إلى غنى حياة النواب حين قال في مقدمته: «إن حياته وحدها يمكن أن تحتل كتابا كاملا».

والنواب سليل عائلة ارستقراطية شريفة النسب تعود في أصولها الى الإمام موسى الكاظم. عاش طفولته في جو من الثراء والرقي، فبيتهم قصر منيف يطل على دجلة، وأمه خريجة مدرسة الراهبات تتكلم الفرنسية وتجيد العزف على البيانو. ولكن لم يبلغ مظفر سن اليفاع حتى انقلبت أحوالهم فباعوا القصر وعاشوا في قلة وضنك، ولم يكن يبدو على النواب أي تبرم أو ضيق من حياتهم الجديدة بل كان يظهر من التفهم لوضعهم الجديد، ومن الإحساس بالمسؤولية قدراً مرضياً ولا سيما أنه أكبر أخوته، فيذهب الى الجامعة مشياً على الأقدام رغم المسافة التي تستغرق (٣٠) دقيقة في السيارة.

ولعل لانقلاب حياته من الثراء والنعمة إلى الفقر والشدة أثراً في تنامي احساسه بالتفاوت الطبقي، على نحو دفعه إلى اعتناق الفكر الاشتراكي، والى إقامة علاقة بالحزب الشيوعي العراقي أثناء دراسته الجامعية. وبعد تخرجه عين مدرساً لفترة وجيزة ثم فصل من العمل بسبب انتمائه وبقي عاطلاً عن العمل من عام ١٩٥٥ وحتى انهيار النظام الملكي في ١٤ تموز ١٩٥٨.

وفي عام ١٩٦٣ اضطر الى الهرب من العراق إلى ايران في طريقه إلى الاتحاد السوفياتي في قصة مليئة بالأحداث المثيرة انتهت بالإخفاق في عبور الحدود الايرانية السوفياتية، ووقع في يد «السافاك» الذين أخضعوه لتعذيب جسدي ونفسي شديد، وصفه في «الوتريات الليلية»

في طهران وقفت أمام الغول

تناوبني بالسوط وبالأحذية الضخمة عشرة جلادين

ثم سلمه الايرانيون الى الحكومة العراقية التي أصدرت عليه حكماً بالسجن مدى الحياة وحكماً آخر بالسجن ثلاث سنوات بسبب قصيدته العامية «البراءة»، وسجن في «نقرة السلمان» وهو سجن صحراوي بعيد ثم نقل الى سجن الحلة.

وتمكن النواب من الهرب مع مجموعة من رفاقه السجناء عام ١٩٦٧ بعد أن وضعوا خطة دقيقة محكمة، نفذوها بشجاعة نادرة وإحكام وكتمان شديدين، واقتضت صبراً طويلا وجهوداً مضنية، إذ حفروا بسكاكين المطبخ نفقاً يعبر تحت أسوار السجن ويمتد مسافة طويلة لينتهي في ساحة أحد الكراجات وسط المدينة. واختفى النواب ستة أشهر في بغداد ثم توجه الى الأهوار جنوب العراق ليشارك في حرب الأنصار ضد الحكومة، حيث بقي عاماً في الجنوب يعيش مع الفلاحين الفقراء ويمارس الكفاح المسلح. ثم صدر عفو عن الهاربين، فعاد الى سلك التعليم، ولكن سرعان ما حصلت موجة من الاعتقالات في صفوف حزبه فاعتقل من جديد، وأفرج عنه بمساعي بعض السياسيين وسمح له بالسفر الى بيروت.

ادونيس غارق في الرمزية، ومحمود درويش عاشق للزيتون والبرتقال، ونزار قباني لا يفارق عالم المرأة المخملي

ومن بيروت بدأت مرحلة التنقل والارتحال في حياة النواب، فبعد بيروت قصد دمشق، فالقاهرة ومنها الى أرتيريا حيث أقام بضعة أشهر في معايشة حقيقية للثورة الارتيرية، سافر بعدها الى ظفار وعاد الى القاهرة، بيروت، فدمشق، ومن سورية تسلل الى العراق سراً فبقي أربعة أشهر ثم عاد الى دمشق، فبيروت، وشكا حياة التنقل هذه في إحدى قصائده

وآه من العمر بين الفنادق

لا يستريح

أرحني قليلاً

فاني بدهري جريح

وخلال هذه المرحلة التي اتسمت بالسفر والارتحال بدأ ميل النواب الى التفكير المستقل البعيد عن الالتزام الحزبي، متخذاً أسلوباً خاصاً في الممارسة الثورية انطلاقا من وجهة نظره الحرة في قضايا السياسة والمجتمع والثورة.

بعد ذلك أقام في اليونان أربع سنوات، ثم انتقل الى فرنسا لمتابعة التحصيل العالي وكان موضوع بحثه (القوى الخفية في الانسان)، وطبع هناك ديوانيه «وتريات ليلة» و«المساورة أمام الباب الثاني» وبعد ثلاث سنوات من اقامته في فرنسا حصلت الثورة الايرانية فسافر الى طهران، ومنها الى الهند الصينية وبانكون فاليونان، وأخيراً ألقى عصا الترحال واستقرت به النوى في الجماهيرية الليبية محاطاً بالتكريم والمحبة، وخلال اقامته في الجماهيرية زار الجزائر والسودان وفنزويلا والبرازيل والتشيلي.

ان حياة بهذا الغنى والثراء تتطلب ممن يتصدى لدراسة صاحبها وأدبه وقفة متأنية وصبرا طويلا، ولعل المنهج التاريخي لو نهجه الكاتب لكان أجدى نفعا في دراسة شاعر من هذا الطراز ترتبط حياته وشعره برباط وثيق بأحداث وطنه القطرية والقومية، فتلقي سيرته الذاتية المؤطرة بالأحداث السياسية والاجتماعية اضاءات على شعره، وتعيننا معرفة تفاصيل حياته ومواقفه إزاء الأحداث على القبض على مفاتيح شعره والولوج الى أسراره.

شعره:

كان للشعر الشعبي دوره في الحياة السياسية والاجتماعية في العراق منذ عصر النهضة. بدأ ذلك جلياً في الصحافة المبكرة التي تأسست في ذلك الحين، وساهم هذا الشعر في تطوير الوعي السياسي وبلورته وكان لغة التعبير الجريئة للحركة الوطنية سواء في ثورة العشرين أم في القصائد النقدية في الثلاثينات. غير ان مرحلة الركود أصابته بعد رحيل عبود الكرخي وجيله من الشعراء الشعبيين، واستمر الركود حتى الخمسينات إذ قيض لهذا الشعر مظفر النواب الذي أعاد إليه الحيوية والبريق ودفع الناس في العراق حاضرهم وباديهم إلى حفظه والترنم به.

لقد بدأ النواب شاعراً شعبياً، فنشر أولى قصائده «للريل وحمد» عام ١٩٥٦، وهي تروي مأساة فتاة ريفية، وأحدثت هذه القصيدة ضجة في الأوساط الأدبية وكانت موضع دهشة واستغراب ترنم بها الناس طويلا ووضعوا لها الألحان الشعبية قبل أن يلحنها الملحنون وينشدها المغنون، وقال فيها الشاعر الكبير سعدي يوسف بأنه «يضع جبين شعره على أعتاب للريل وحمد». لقد قدم النواب في «للريل وحمد» معاني العشق والحنين والتضحية والمروءة والوطنية، وكشف واقع الظلم والفقر والحرمان في عمق الريف العراقي:

«مرينه بيكم حمد ابغطار الليل

واسمعنه دك اكهوه

وشمينه ريحة هيل

يا ريل صيح ابقهر صيحة عشك يا ريل»[1]

أما قصيدة «البراءة» التي نظمها في السجن عام ١٩٦٤ فقد لعبت دوراً كبيراً في صلابة موقف الآلاف من السياسيين المسجونين من مختلف الانتماءات، اذ درجت الحكومات المتعاقبة على اخذ البراءات من السجناء السياسيين المنظمين في أحزاب المعارضة، فكان السجين يعلن على صفحات الجرائد براءته من أي انتماء سياسي وولاءه للحكومة مقابل اطلاق سراحه وإعادته إلى عمله. فصوّر النواب في قصيدته مشهدين، أولها مشهد أم جاءت السجن تشد من عزيمة ابنها وتصلّب موقفه حتى لا يتخاذل ويعلن البراءة في الصحف. وثانيهما مشهد أخت وقفت أمام باب السجن وهي ذليلة بعد ما أعلن أخوها البراءة السياسية. لقد جسد في هذه القصيدة بشاعة البراءة السياسية والخذلان والعار الذي يلحق بصاحبها، حتى صارت تهمة دامغة تصفع المتخاذلين، وتغلغلت في ضمير جيل كامل من أبناء العراق وأصبحت جزءاً من تراث الصمود والمقاومة العراقيين، تقول الأم لابنها:

يا بني، ابن الجلب يرضع من حليبي
ولا ابن يشمر لي خبزه من البراءة
يا بني ياكلني الجرب عظم ولحم، وتموت عيني ولا الدناءة

.....

يا بني يا وليدي البراءة تظل مدى الأيام عفنه
تدري يا بني بكل براءة
كل شهيد من الشعب ينعاد دفنه

ولقد اختار النواب في شعره العامي لهجة الجنوب المغرقة بخصوصيتها دون غيرها من اللهجات الأربع المحكية في العراق على الرغم من كونه بغدادي المولد والنشأة، وكان لاختيار النواب هذه اللهجة أسبابه ودوافعه، ففي مناطق الجنوب والأهوار كثافة سكانية كبيرة، وفقر مزمن وظلم تاريخي وحزن كربلائي، رغم خصوبة الجنوب وسحر طبيعته ووفرة مياهه. هذا الواقع أغنى اللهجة الجنوبية بتعابير وصور وأخيلة عن الظلم والرفض والحزن، وطبع اللهجة بالإيقاع المأساوي الساخن الطالع من ويلات التاريخ وثوراته. لذلك وجد شاعر الفقر والثورة في هذه اللهجة الوعاء الأكثر ملاءمة للتعبير عن أفكاره ومعانيه، لقد أحب هذه اللهجة وأحبته، وساعده على التمكن منها والتعبير بدقة بها كونه خالط فلاحيها وفقراءها وثائريها، عندما شارك في المقاومة المسلحة التي انطلقت من مناطق المستنقعات والأهوار في الجنوب، فتعرف على آلام هؤلاء الناس وهمومهم وانجراحاتهم وعلى مفردات لهجتهم ومعانيها وأخيلتها.

ومن الملاحظ أن الشعر العامي قد أخذ في التقلص عند النواب، في حين ازداد شعره الفصيح في السنوات الأخيرة بسبب حياته بعيداً عن العراق، ولأنه قد تجاوز الإطار القطري الى الاطار القومي.

وفي محاولة من الناقد لإبراز ظاهرة المدن العربية عند النواب تحدث عن السمة البارزة في شعر السياب، وأدونيس، ومحمود درويش، ونزار قباني، فرأى أن السياب مولع بالأساطير، وأدونيس غارق في الرمزية، ومحمود درويش عاشق للزيتون والبرتقال، ونزار لا يفارق عالم المرأة المخملي، ودعم ذلك بشواهد قليلة من أشعارهم حتى استغرق حديثه نيفاً وعشرين صفحة، شط بها عن الغاية، وأخلّت بمنهج التأليف وترابط الدراسة، وكان يغنيه عن ذلك تنويه بأسطر قليلة، فهو ليس في صدد تحليل أشعار الشعراء المذكورين، فضلاً عن أنه لم يأت بجديد في الحديث عنهم.

ولعل لمدن النواب سمات خاصة تميزها عن غيرها فهو غير مولع بذكر العواصم العربية على الرغم من أن مدنه جميعها داخل حدود الوطن العربي، وإنما يذكر من العواصم المناطق والأحياء التي يسكنها الفقر والجوع والمرض، والمدن التي تعرضت في فترات مختلفة للاضطهاد والتخريب والتدمير، أو هي بؤرة للثورة والتمرد ومسرحاً لمقاومة وطنية في مواجهة الظلم والاضطهاد، كصيدا والأهوار، والكوفة، وتل الزعتر، وبحر البقر، والشيّاح، والزيتونة في بيروت، وحي الحسين في القاهرة. لذلك فمدنه مادة غنية لإثارة الإيحاءات الوجدانية والإنسانية، يحكي لنا في إحدى قصائده عن رخيوت وحوف، وهما مدينتان عربيتان تقعان في أقصى الحدود. بين اليمن وعمان يعشعش فيهما الفقر والجوع والأوبئة الجلدية:

هذي رخيوت
وهنا يا سادة تسكن كل العبرات وأبكي
احد يعرف رخيوت وحوف
ما تلك من الأفلاك السيارة والمكتشفات
ولكن وطن عربي
مملكة للجوع وللأوبئة الجلدية
والقيء
وللثورة أيضاً
شاهدت بعيني الحامل تأكل مما يتقيأ طفل محموم
وتغذي الطفل الآخر
من نفس القيء الأسود

ويستلهم النواب معاني البطولة في قصائده من أبطال تاريخيين أو معاصرين أو شعبيين والبطولة عنده تعني الجرأة والتنفيذ والاستعداد، وهي موقف فكري سياسي يمثل أعلى حالات الوعي وأشد حالات الصحو، فهي أولاً وأخيراً موقف في الحياة ومنها، والبطولة تنبثق من الشعب وتلتصق به، تستلهم تاريخه وتعبر عن حيويته وديمومة حركته، ومن الذين تغنّى النواب ببطولتهم: أبي ذر الغفاري، والحسين بن علي، والقائد القرمطي الحسين الأهوازي، وجمال عبد الناصر، وسليمان خاطر، وخالد الأسلامبولي، وناجي العلي، والشيخ إمام، وسعود بريغ الشرجبة وهو فلاح من جنوب العراق وحجّاك البريّس وهو مقاتل في انتفاضة الجنوب العراقي، وعلي بن أبي طالب ملك الثوار الذي يستجير به مما يحصل للثورة وفيها في هذا العصر:

يا ملك الثوار
أنا أبكي لأن الثورة يزنى فيها
والقلب تموت أمانيه

ويلتزم النواب في موسيقاه الشعرية الايقاع دون التقيد بالأوزان الشعرية المعروفة، والايقاع لديه ثابت شديد الوضوح والتميز. فهو يحافظ على التفعيلة في الجملة الشعرية الواحدة ويتخذها أساساً لجملة موسيقية متكاملة دون التنويع في استعمال التفاعيل، فتراصف التفاعيل المتشابهة بتتابع مستمر وتلاحق يجعل الايقاع الموسيقي في القصيدة على شكل دائري مغلق لا تتميز فيه البداية من النهاية سواء في الجملة أم في المقطع. وهو مولع بأربعة إيقاعات هي الأساس في البناء الموسيقي لأربعة من بحور الشعر، وهي تفعيلة واحدة تتكرر، يعدها أساساً لموسيقى القصيدة دون ان يلتزم بأي من البحور المعروفة، أما الإيقاعات الأربعة، فهي: إيقاع البحر المتدارك (فاعلن)، وإيقاع البحر المتقارب (فعولن)، وإيقاع بحر الرمل (فاعلاتن)، وإيقاع بحر الرجز (مستفعلن).

ويؤدي النواب شعره بطريقة غنائية فيها البكاء والشجن والقوة والعزم، يشحن الحروف بطاقة عاطفية هائلة وينقل السامع إلى الأجواء الحقيقية للقصيدة. ومن يعرف النواب يعلم أن هذا الشاعر في غاية الهدوء والتواضع والاتزان، خافت الصوت مؤدب الحركات لطيفها، ولكنه ما ان يتجه نحو المنصة لإلقاء شعره حتى يتحول الى بركان يشتعل دفعة واحدة.

الشاعر خافت الصوت، مؤدب الحركات، ولكنه ما أن يلقي شعره حتى يتحول الى بركان

وتمتاز صياغة النواب بالمتانة والقوة والقدرة على استخدام الألفاظ واشتقاقاتها استخداماً جديداً وعلى توظيف النصوص التراثية والمعاني الدينية والتاريخية والفلسفية بما يخدم فكره دون أن يخرج بها عن إطارها الأصيل ودلالاتها الحقيقية، يقول في قصيدته «أيها القبطان»:

وتتلو صبر أيوب على وجهي
ولكني مهووس غراما
ببيوت أذن الله بأن يذكر فيها
وكثيراً هيّمتني
«ألم نشرح»
و«الضحى»
«يا أخت هارون ولا أمك قد كانت بغيّا»
«زكريا»
«وسليمان بن خاطر» كان صدّيقاً نبيّا
وإماما...

ويملك النواب قدرة فائقة على التصوير فتمور الصورة لديه بالحركة واللون والرائحة، ويمكنه خياله القوي من تحميل الصورة على واقعيتها رموزاً ودلالات، ففي قصيدته «آر بي جي» يصف أحد فدائيي الحركة الوطنية اللبنانية في الجنوب، يقول:

وتقدم مجموعته عبر الليطاني فقدناه
وتبعنا رائحة الجرأة والدم وجدناه
حاولنا أن نأخذ بارودته لم نتمكن
هو والبارودة في السهل دفناه
أو هو يدفننا نحن الأموات، هو الحي
وحرب التحرير سجاياه

ويرسم في قصيدة «الحانة القديمة» صورة صارخة لحالة الاغتراب التي يعيشها المثقفون العرب داخل أقطارهم، في صياغة لغوية جميلة بسيطة موحية:

سبحانك كل الأشياء رضيت
سوى الذل
وأن يوضع قلبي في قفص
في بيت السلطان
وقنعت يكون نصيبي في الدنيا
كنصيب الطير

ولكن سبحانك
حتى الطير لها أوطان
وتعود إليها
وأنا ما زلت أطير
فهذا الوطن الممتد
من البحر الى البحر
سجون متلاصقة
سجّان يمسك سجّان

ويكاد ينفرد النواب من بين الشعراء المعاصرين باستخدام الالفاظ الصريحة والتعبيرات القاسية في هجائياته، ويرى الناقد انه قد أفسد شعره وانحط به الى التصدع والضعف والابتذال باستخدام الألفاظ النابية والمعاني البذيئة التي تخدش الحياء والحشمة. ولدعم رأيه النقدي هذا ساق خبراً رواه ابن قتيبة في كتاب الشعر والشعراء مفاده أن الخليفة الأموي طرب لما أنشده جرير عينيته:

بان الخليطُ برامتَيْن فودَّعوا   اوَكُلَّما جَدُّوا لبينٍ تُجزَعُ؟

فلما وصل الى قوله: «وتقول بَوْزَعُ..»، قال الخليفة أفسدت شعرك بهذا الاسم، وفتر. وفات الناقد أن ذلك جاء في سياق الغزل لا الهجاء، وأن هجائيات جرير والفرزدق والأخطل الموسومة «بالنقائض» تضج بالتعبيرات البذيئة لفظاً وموضوعاً وغاية، ومع ذلك لم تنحط بشعرهم إلى الضعف والتصدع وبقي الثلاثة رأس الشعر وفحوله في العصر الأموي.

ولو افترضنا جدلاً أن الخليفة الأموي ينتقد الألفاظ الصريحة في الهجاء، ولا نعلم خليفة أموياً أو عباسياً عاب ذلك فنياً على شاعر، فإنّ هذا النقد سيمثل وجهة نظر أراستقراطية في نقد الشعر، لا تعني شاعر الأهوار ورخيوت وحوف وتل الزعتر في شيء، فضلا عن أن الصراحة والشتيمة التي ترد في هجائيات النواب، وإن كانت قاسية في ألفاظها ومعانيها فهي غير بذيئة في غاياتها ومراميها، ولقد سوغ هذه الصراحة حين قدم بعض قصائده للجمهور قبل إلقائها قائلا: «اغفروا لي كلماتي القاسية، بعضكم سيقول بذيئة.. لا بأس.. أروني موقفاً أكثر بذاءة مما نحن فيه».

ولعل السمة البارزة في قصائد النواب هي تلك الروح الملحمية في بناء القصيدة حتى تبدو بعض المقاطع من قصائده وكأنها فصول من مسرحية شعرية يدور الحوار فيها بين عدة أبطال أساسيين وتميل معظم القصائد إلى الإطالة، وتتعدد فيها الموضوعات المتنوعة وتتنوع الأغراض، فبناء القصيدة لديه يشبه إلى حد بعيد بناء القصيدة الجاهلية التي تتعدد موضوعاتها ويوحدها موقف وجداني واحد وحالة نفسية يعيشها الشاعر. فالشعر عند النواب تعبير عن الحياة وتصوير لها بغناها وتنوعها وسموها وقسوتها، أما السياسة فهي التي تقود القصيدة دائما، فكل الموضوعات والأغراض والصور والحواريات وحالات الوجد الصوفي مشدودة إلى فلك السياسة، تدور حولها وتخدمها فهي قطب الرحى في القصيدة مثلما هي قطب الرحى في حياتنا والبؤرة المتوهجة في وطن يكافح بمرارة من أجل تحرير الأرض والانسان.

وبعد

فإن أهمية هذا الكتاب تكمن في كونه أول دراسة لشاعر متمرد رافض يتمتع بشعبية واسعة بين جيل الشباب على امتداد الوطن العربي. ولعل دراسته الرائدة هذه فاتحة لدراسات نقدية أعمق وأشمل، فهي لا تتعدى كونها محاولة للحاق بشاعر جموح ينصب أشرعته ويسير خلاف التيار، ويخترق المحظور والممنوع كالرصاصة. وهذا يحمّل من يتصدى لدراسة أدبه عبئاً غير قليل ويدفع به إلى مزالق ومضائق قد يصعب عليه عبورها، ولعل ذلك واضح في كتاب باقر ياسين، فالكاتب يلهث وراء النواب، يقترب منه أو يكاد في موضع، ويقصر عنه في مواضع، وتكاد تنحصر جرأته في اختياره النواب موضوع دراسته، فهو يتجنب المضائق ويحذر المزالق ويبتعد عن بؤر الخطر، وتقوده تضاريس الحياة أحياناً الى إصدار أحكام نقدية فيها محاباة لبعض جوانب الواقع العربي الذي رفضه النواب جملة وتفصيلاً، وهذا الأمر يكمن وراء تعمد الكاتب عرض حياة الشاعر بعجالة وإيجاز، ومن غير المستبعد أن يكون هذا الأمر من الأسباب التي دفعت الناقد إلى العزوف عن انتهاج منهج تاريخي أدبي في دراسته هذه رغبة منه في أن لا يضطر إلى الإبحار عبر مضائق خطرة، ومسالك ملغومة وبحر عالي الموج. □

١ . ابغـطار: بالقطار. دك اكهوة: دق قهوة. الريل: القطار. والعشك: العشق.

صورة الشاعر مرقطا

لينا الطيبي

. «المرقط»

. شعر

. يوسف بزي

. منشورات «رياض الريس للكتب والنشر» . لندن ١٩٩٠

. فائزة بجائزة يوسف الخال للشعر ١٩٨٩

قصائد «المرقط» هي قصائد تجربة شخصية بامتياز، وما من جديد إذ نقول ان «المرقط» ليس إلا الشاعر يوسف بزي نفسه حيث يكتب سيرته باذلا مخيلته لتجسيد هذه السيرة في شعره، قصيدته تلتقط اليومي في زمن الحرب لتصوغ عوالمها وموضوعاتها واهتماماتها.

ينقسم «المرقط» الى قسمين، الأول يحتوي على قصائد للشاعر كتبت في افريقيا، والثاني على قصائد كتبها في لبنان.

في القسم الأول والذي حمل عنوان «ينام على يديه»، ست قصائد: «اهراءات الملح»، «الكاكاو»، «النعاس»، «الشرفة»، «من سقف التنك»، «بي - آر - سي».

يوسف بزي في قصائده الافريقية تبدو الحركة الخارجية للقصيدة محكومة بالخارج، فالشاعر يمسك «كاميرا» العين والحس، مركزا «الكادر» على لقطات متتابعة، ينتقل بين لقطة وأخرى ولا يجد ضرورة كبيرة في تسليط الضوء على ظلال المشهد وهوامشه التي يلتقطها الحس وينميها.

يوسف بزي يعمد أحياناً الى ربط مشهدين منفصلين ومتوازيين بالحركة الى نقطة وصول واحدة، كما في «اهراءات الملح»:

«البحارة يلمّون الحبال
ودخان شاحنات الديزل،

الحمالون يكوّمون أكياس الطحين
وجروح أصابعهم،

البحارة والحمالون بأيديهم العارقة
يحفّون ارتجافاتهم بحديد الرافعات».
ص ١١

يبني الشاعر القصيدة في مشاهد مركزاً نظره على المثير في المشهد وصوغه في الربط والقطع شبيه بعمل فنان المونتاج، وهذا السلوك الذي يستفيد كثيراً من عمل السينمائي، يجعل لقصيدته مفاجآتها الخاصة، كما في القصيدة نفسها المقطع الثالث:

«عبر المدى
الصيادون يضيعون بقواربهم
النساء المترهلات يوشكن على الغرق.
قناديل البحر طافية،
حاملو الاقفاص
ذوو القبعات المتسخة
ينتشرون عبر الاهراءات
كلما أفاق الديكة في البعيد».
(ص ١٣)

غير ان بزي لا ينجو أحياناً في «ينام على يديه» من الأحكام المباشرة و«الكليشيهات السياسية» وان كان ظهور هذا في سياق قصائده يظل دون مطب المباشرة كما عهدناها في شعر الخطاب السياسي بشكل عام، وإنما يظهر على شكل لا يخلو من جدة، ومن طرافة محببة احياناً، ولكن القصدية فيه هي ما يحرمه من حاجته الى العفوي.

كما في المقاطع التالية حيث وصف وسرد يهبطان بالقصيدة الى العادية:

«صناديق مختومة
سيارات يابانية
أغذية فاسدة
والسردين.. هبة من امبركا»
(ص ١٦)

«كان لا بد
لماء الخليج ان يهرب
مع السمك
البوري»
من احصاءات الجمارك».
(ص ١٨)

«المخابرات في امبركا اللاتينية
لم تخفض قمم الانديز
والكوكاكولا ليست البديل
أغلق الباب
هناك من يعد الكلمات
وينظمها محضر ضبط
(ص ٢٧)

والقصائد الافريقية في «المرقط» هي قصائد بحر، يلتقط فيها يوسف بزي البحر دون ان يجعله موضوعا بحد ذاته، «كما يفعل بعض الشعراء والأدباء» بل انه يأخذه كمكان يتيح متابعة حالة ذات طابع انساني - اجتماعي، فيكتب عما تلتقطه العين لا عما تتأمله.

في القسم الثاني من الكتاب والذي حوى القصائد التي كتبت في لبنان وجاء تحت عنوان «الدشم الباردة» وفيه خمس قصائد «رذاذ المساء والحروب السابقة»، «ينهمرون كدمعة على المنشآت»، «ينهضون ببطء كالعجائز»، «الدشم الباردة»، «خرافة ابناء الحواري»..

ينجو بزي في هذا القسم من المباشرة التي آذت بعض قصائد القسم الأول، ولكنه لا ينسى «الكاميرا» التي طور. لقد اكتشف سبلا جديدة لحركتها وبالتالي مصادر جديدة لكوادرها، وموضوعات أكثر شعرية، فباتت الصورة مشتملة على موضوع الرؤية، ومادة الرؤيا، وتداخلهما هو الذي يصنع المشاهد مضاءة بالحس الشعوري طلتقطها.

في هذه القصائد تنعكس الحرب بقوة، وتحضر كموضوع أول. و«المرقط» هو احد ضحاياها، لا ينتصر لنفسه، الا بتصوير عبثيتها، فهو في اشاراته وملاحظاته، وفي بوحه الخفيف وكذلك، في ذكرياته المتتالية صورا وأفكارا وتداعيات يعريها، فتتكشف له ولنا عن تصدّع، ويظهر «المرقط» كابن للمجتمع الحربي، بالمعنى اللبناني:

«جئنا من السهول، ومن الجرود
ولم نعلم
كيف اندلع حريق مدينتنا»
من قصيدة «ينهمرون كدمعة على المنشآت» (ص ٣٦)

ان مفردات وصور الحرب بعبثيتها الكبيرة تترافق في شعر بزي، مع صور الخوف من المجهول، والخوف من موت غامض، وكلا هذين العنصرين يغذي الآخر بأسباب الحضور في القصيدة.

يحاول بزي ان يجمع المتناقضات فـ «المرقط» - لو شئنا اعتباره معادلا شعريا لشخص الشاعر يحمل سيرته - هو نقيض السوبرمان الحربي الشجاع. انه الكائن الذي يخفي في وراء بزته الحربية مزيجا من الشجاعة والخوف. وهو المؤمن بالشهادة من أجل هدف، والمدرك في الوقت نفسه عبثية هذا الهدف، انه الأهلي أيضا. الشخص المهدد بالبقاء، أكثر مما يهدده الموت ربما:

«ها نحن
مثل النسوة
اللواتي تدحرجن على المعابر
نخرج إلى الملاجىء
ونحيك شرنقة أطفالنا»
(ص ٣٧)

في هذا المقطع لا يتحول «المرقط» الى خائف فقط بل هو «يخرج» الى الملجأ - كما استعملها بزي - ليؤكد ان «الخروج» الى الملجأ انما هو الدخول في الحياة على الرغم مما فيها من عبثية. ومن اكتشاف لهذا المعنى، يخلق الصدمات الشعورية العميقة، ويولد الأفكار والنظرات التي تطبع مجمل القصائد، وتحقق ميزتها ان لم نقل شخصيتها الشعرية:

«اختبأنا.. واختبأنا
لكن البنادق
طقطقت - حطب اعمارنا»
(ص ٣٩)

لكن هذا الدخول في الحياة لا يعني النجاة (كما في المقطع السابق)، بل ضياع العمر حيث المتاريس والدشم رابضة على الخطوط الأمامية للحرب، كقدر لا للـ«المرقط» وحده وإنما للمجتمع الحربي برمته. وفي السبل الفرعية لأفكار هذا الشعر نخرج من التجلي الشعري الى ما تفصح عنه الحالة الشعرية من معانٍ واشارات ومضامين حيث: المعارك صارت واجبا و«المرقط» موظف في عمل، تلك قيمة نقدية يفصح عنها شعر بزي بلغة موحية وباقتصاد أحيانا:

«انهينا أقسى المعارك
وعبرنا المستنقعات البطيئة
رغبة بالنوم في أسرّتنا
ثم خفنا أن نذرف يومياتنا في الدشم الباردة»
من قصيدة «الدشم الباردة» (ص ٥٣)

في قصائد «المرقط» يدخل يوسف بزي مجمع الشعراء الجدد بلغة محببة، وهو بعد فوزه بجائزة يوسف الخال للشعر، سوف يترك لقدره الشعري، ولمقدرته، على تطوير ادواته الشعرية ليتغلب في شعره الجديد على ما عاب شعره الأول في «المرقط» ويتمثل هذا في بعض مباشرة لا لزوم لها، وفي استغراق في الوصف يعوق عمل الحدس، وأحيانا في استطراد لا يضيف، وسردية تحبط الشعري. هذه الملاحظات لا تنفي ولا تستبعد ان هذه المجموعة لا سيما في قصائد قسمها الثاني وبعض قصائد ومقاطع قسمها الأول تتفوق بجدة شعرها على شعر الفائزين معه بالجائزة: (عبد النبي التلاوي «الى آخر الليل تبكي القصيدة»، وأدريس عيسى «امرأة من أقصى الريح») خصوصا من حيث وقوف اخيلتها وموضوعاتها ونظرتها على حياة معاصرة ونزوع صاحبها الى كتابة قصيدة تسمح لصوته الشخصي في أن يكون صوت القصيدة. □



وصل حديثاً

. لغز الأعراس

. أحمد جان عثمان

. اصدار شخصي . دمشق . ١٩٨٩

■ تختزن قصيدة احمد جان عثمان التماعات ومرئيات، اكثر مما تعطي بوحاً، تستجلي العالم السري للاشياء، اكثر مما تصف. فهي قصيدة دأبها ان تخترق، بواسطة لغة مشذبة، منقاة، ولامعة، طبقات الشعور، نحو ما هو مبهم، ولكنه مضيء، وشفاف. تتقصى العصيّ الذي لا يدرك، إلّا بالحدس، وبالمواربة، اثناء الحدس، باستعمالات الشعور لمواطنه الغامضة عليه، فما تتألف الصورة، ولا يتدفق الكلام ما لم يكن غرضه السعي الى اكتشاف عالم ما تحت العالم المنظور، وما لم يكن هو نفسه ـ الكلام ـ بصياغاته ومفاجآته اكتشافاً:

«من ينهض كلمن العزاء من الرقاد الشامل

من الذاهب فجأة الى بزوغ البحر في هذا الليل مستسلما لعذوبة الجسد،

لصراخ الزهرة الحيرى،

مترهفا لاخضرار الذهب الخالص

وهو يرتط في الروح».

من قصيدة «نشيد البدء» (ص ٥)

يطلع الشعر، لدى أحمد جان، من الغوص في مرايا الذات، غوصاً مستدركاً بوعي يوجه الشعور نحو ملمس، غالباً، فينعقد الكلام ليشكل صورا للحسيّ ولأصواته بعد حركته، صوراً تسمح برؤية الحركة غير المتوقعة للأشياء وقد اعترتها أرواح غريبة، فللزهرة حيرتها كما في المقطع المساق، والذهب يمكن ان يخضرّ، مشتقاً هذا الحدث الغريب من حركة ارتطامه بروح.

يبدأ الشاعر في نشيد البدء، من موضع السؤال، ويذهب، نحو اكتشافه، من برهة الترقب فتكون للفجأة، التي هي عنوان حدث لم يكن محسوباً، ولا مدركاً فعلها الحيوي، في توليد الشعري من غيهب البرهة، ومن ثم فان الغامض المبهم، والتساؤل الذي يطلقه حوله شاعر عند حدّ كهذا ـ يتحول الى ذروة، أو هو منذ البداية ذروة، يمنح اللجوء إليها شعوراً بالعذوبة، ذلك هو الاطمئنان الذي من شأن مخيلة قلقة، ان تصيبه، بفعل استشعارها القوي، قيمه الصمت في الكلام وأهمية فسحاته، التي من العصي ادراكها وتحديد مواضعها بيسر، في مطلع، كالذي لـ «نشيد البدء» فالدرجة التي يبتمها تقطير الكلام، وأثر ذلك في تحقيق الكثافة الشعرية التي يختزنها هو مظهر أولي نتائجه هي الدقة، واسطعها ذلك الالتفاف الساحر، للكلام على صوره ومعانيه، ودفقاته الشعورية. هنا شعر لا يضيّع حرفاً، شعر لا يُلخّص، فما من زوائد، فشاعره، نجّاه، من ان نقف عليها وترك لنا، السبل، لنقفو الرؤيا من كلمة، الى كلمة، ولنقف بعد ذلك في فضاء يميل مناخه الصوري الى تجليات ظليلة، الى التقاط ما لا يلتقط بالعين ليوصف، وإنما ما يدرك بالحسّ، ومن ثم يرى بعين البصيرة. من هنا فإن اشياء العالم لا تعود، إلّا مفاتيحَ، ويصير حضورها في المسميات، مشروع اشتقاق دلالي جديد للمرئيات، يقود الى حقائقها المفترضة لدى الشاعر، او إلى احتمالات دلالية جديدة للكلام، وللمعنى.

«وهلةً أولى هي لغتي

لأوج الزهرة الملحدة غير الناجز

وهي تفتح اسرارها

في عدمية الماء الأخاذ

ما كنت إلّا الآخر

إيقاعياً كله

كما المركب الزجاجي على البحر

وفي الهدوء

الهدوء الذي فيه التكهّن يغدو وعياً

. فرقة القرائين اليهود

. دراسة

. جعفر هادي حسن

. منشورات مؤسسة الفجر . بيروت/لندن . ١٩٨٩

■ هذا هو الكتاب الثاني في سلسلة «دراسات في العقائد والاديان» التي تصدرها الدار، وقد وضع الكتاب الأول الباحث نفسه الدكتور جعفر هادي حسن، وهو متخصص في التاريخ اليهودي، ومقيم في بريطانيا.

تقف هذه الدراسة على واحدة من الفرق اليهودية ذات التراث العريق، المخالف والمختلف عليه بين الفرق اليهودية، وهي فرقة مطرودة من اليهودية، على الرغم من أنها كادت ان تكون أهم هذه الفرق، وأن تكون أدبياتها ومفاهيمها هي الادبيات والمفاهيم اليهودية المعاصرة. الدراسة تلمّ في نشأة الفرقة وعقائدها وتأريخها الى العصر الحاضر وهي بالتأكيد دراسة رائدة في مجالها، فما من باحث عربي. وضع كتابا مستقلا حول هذه الفرقة التي يبلغ عدد اعضائها في فلسطين المحتلة حوالي العشرة آلاف شخص، يعيشون قرب الرملة وتل ابيب في وضع يبدون فيه معزولين تماما عن بقية اليهود. وكما يوضح المؤلف في مقدمته للكتاب فإن فرقة القرائين وهي واحدة من فرق كثيرة عرفتها اليهودية بفعل الانشقاقات الكثيرة في صفوفها منذ ظهورها، يعود تشكلها الى أكثر من ألف ومائتي سنة، ويعتبر انشقاق فرقة القرائين عن اليهودية وانفصالها عنها في القرن الثاني الهجري والثامن الميلادي حدثا من الأحداث الكبرى في تاريخ اليهودية، كان من الممكن ان تصبح هذه الفرقة من أكبر الفرق اليهودية على الاطلاق، لولا اسباب معينة يفرد لها المؤلف صفحات من الكتاب، مبينا وملاحظا، وموثقا. على أن من بين أبرز أسباب انفصال هذه الفرقة عن اليهودية واستبعاد اليهودية لها هو عدم اعترافها بغير التوراة مرجعا لها، فهي لا تؤمن بالاسفار والكتب الأخرى اليهودية كالتلمود وتعتبر الأسباب التي استبعدت هذه الفرقة من اليهودية سارية عليها حتى الآن فرعايا هذه الفرقة في فلسطين لهم استقلالهم الديني الكامل المعبَّر عنه بحياة دينية خاصة، وعادات وأساليب وتقاليد (اماكن مستعملة لذبح الحيوانات)، (محاكم)، (أماكن عبادة)، الخ فضلاً عن ان الحكومة الاسرائيلية تحرم على أعضاء هذه الفرقة الزواج من اليهود الآخرين، وهذا الأمر كما يبدو يساعد على ابقاء غيتو القرائين صافيا، ولا يفتح الباب مستقبلا أمام أي احتمال لاندماج اعضاء هذه الفرقة في المجتمع اليهودي، بالمعنى الاجتماعي.

ينقسم كتاب الباحث جعفر هادي حسن الى سبعة فصول في أولها:

١ـ «عنان بن داوود مؤسس فرقة القرائين ومن جاء بعده.

٢ـ هجوم الجاءون سعاديا على القرائين وردهم عليه.

٣ـ أدلة القرائين على رفضهم للتلمود.

٤ـ من تاريخ النشاط العلمي والأدبي للفرقة.

٥ـ تأثير الثقافة الاسلامية على القرائين.

٦ـ من تاريخ النزاع بين القرائين والتلموديين.

٧ـ من مسائل الخلاف الفقهي بين الفرقتين وتسبق هذه الفصول توطئة، تقف على تاريخ الحركات التي انفصلت عن اليهودية، وموقع حركة فرقة القرائين منها.

تتميز هذه الدراسة، بالغنى في ما تقصته من أحوال القرائين، بعد نشوئهم، فما تترك جانبا الا وتتعرض له، ولا سؤالا الا وتحاول الاجابة عليه، مستندة في ذلك الى التاريخ واستقراء باحثها له. ولعل واحدة من حسنات مباحث هذا الكتاب تكمن في احتكام الدارس الى الموضوعية لا الى

بساطة خالصة
ألمي فاكهة تلذُّ عند حفيف الماء
ما
كنتُ
إلّا الآخر».
من قصيدة «محاكاة الماء» (ص ٢٦ ـ ٢٧)

في قصائد أحمد جان عثمان، نحن قلما نقع على مباشرة، أو تقريرية، فلعبته الشعرية لها مبادىء تجافي، وتخالف ذلك. أحياناً نقع على زلّة، او هفوة، لكن سرعان ما يستدركها السياق، ويذيبها في محرقته، القوية. في متانته، ويدفعها عنه ضوء الإيماضات والالتماعات الكثيرة في القصيدة. فهذا الشعر، يفصح عن كثافة عالية، ومفاجآت ذات لطف وعذوبة. في حين تضمر القصيدة ايحاءات، وصور ملتبسة، وموارية لا تطيل أمدها فما من إبهام في الصوغ الشعري، ولكنه يتجلى غالباً في الحالة الشعرية نفسها وفي انفتاحها على احتمالات كثيرة، وابقائها المضمر ظليلاً، يؤتى من جوانب متعددة، ليؤلف أكثر من معنى ليكون أكثر من مجرد هدف، ليدمر فكرة الغرض في الشعر، ويترك لمعنى الحرية فسحة، ليكون بالتالي لقاء القارىء بالقصيدة مشتملا على فعالية هذا القارىء في اضافة قراءته الى قيمة النص.

«أي كتاب سأقرأ الآن للعزاء؟!
أي رجل يتوجه على عجل للوصول
سأوقف، كي احدّثه عن شحوب الانثى الرهيب
وعن عصيان سيحدث الآن
في سكون الغروب؟!
الظلال نفسها
اسراب من الأفاعي واليمامات الواهنة
تحطّ على سطح البيت
الشبيه، هكذا
بالكآبة» (...)
«كياني فائض بالحساسية كلّه
وآخذ في الرعب
إثر الحضور المفاجىء لغموض متأكد وقديم
لا سبيل إلى كنهه
يتفتح في عميق الظلال»
من قصيدة «الطائر الذي يدعى الفراغ» (ص ٢٠ ـ ٢١ ـ ٢٢)

يكتب أحمد جان عثمان، وهو شاعر صيني بالعربية ينتمي الى قومية الويغور ومولود في العام ١٩٦٤ في مدينة اورومتشي. قصيدة نثر عربية بامتياز. ولكن جديدها، أنها تحمل في أجوائها ومناخاتها وموضوعاتها غنى ثقافتين ثقافته الأم وثقافته المكتسبة. وتنجو قصيدته من مطبات كثيرة تشهدها التجارب الشعرية الجديدة في سورية (على اعتبار ان بيئة الشاعر الشعرية، هي بيئة عربية دمشقية).

فقصيدته تقيم لنفسها حصانة، يحتاج كثير من التجارب الجديدة الى ما يشبهها فما من شفوية عابرة في قصيدته، وما من فانتازيا مكرورة ومألوفة كتلك التي تشيع اليوم في شعر غالبية تنتسب بشعرها الى الجديد، ما من تهافت على تصيد الصورة كذلك الذي يلهث خلفه الشعراء، ليطلعوا علينا بقصيدة تستهلك صيغا استهلكت طرافتها، وما هي في المحصلة إلّا قصيدة بوحية، ولكن من طراز جديد، تنتشر على سطح الشعور، وعلى سطح المرئي، وتختفي بـ «شمس الشارع». بخلاف ذلك، يبلور أحمد جان عثمان العربي السوري انتساباً، تجربة شعرية حديثة مميزة سيكون لها حضورها المؤثر لما تتسلح به من مقدرة ولما قيض لها من توافق ولصاحبها من موهبة.

أصدر احمد جان عثمان مجموعة اولى بالعربية تحت عنوان «السقوط الثاني». وله مجموعتان بالصينية: «قصيدة بوغدا» و«الدرب الضائع». مقيم في دمشق. □

أهوائه، أو خواطر فكره، فما من إقبال على البحث يحكمه فكر مسبق.

من هنا، كان الانصاف، والغاية العلمية غايته، فتوفرت له صفة الباحث الرصين. وما دراسته هذه إلّا ثمرة كده الطويل في العودة الى المراجع من عربية ويهودية وغيرها، ليكون بين أيدي القراء العرب. كتاب لا سبيل الى دحض ما جاء فيه، إلا بالمقدار الذي يمكن معه دحض الوثيقة نفسها.

ولا بد لقارىء هذا الكتاب ان يمتدح لغة صاحبه، فهي مكثفة مقتصدة مؤدية للغرض، لا تفيض عنه، أو هي فضفاضة عليه، فما من إنشاء كذاك الذي يرهق كثيرا من الدراسات التي وضعت حول موضوعات تتعلق باليهودية. فالمادة هنا، مادة تأريخية، ومعالجتها لا تحتاج الى ايديولوجيا أو تجيّر لصالحها، وإنما هي موضوعة في سبيل اغناء المكتبة العربية بالمباحث التي يحتاجها العرب، لمعرفة جوانب من تاريخ اليهودية، وقد كرّسها (العصر الاستعماري) في قلب العالم بؤرة يستنزف بوجودها كل طاقة محتملة تمهد الأسباب لنهضة الشرق العربي.

ليست هذه الكلمة عرضا للكتاب، ولا هي رأي فيه، وإنما إشارة إليه، وقد توفرت له مقومات الكتاب المؤدي للغرض، وليس هذا بغريب على مؤلفه فقد سبق له ان قدم كتابا فاتحا في ميدانه: «فرقة الدونما بين اليهودية والاسلام» وقد وضعه من منظور لم يسبق للباحثين المختصين ان طرقوه، والغريب أن الكتاب ممنوع في العالم العربي رغم أنه يكشف بالوثائق عن تغلغل اليهودية في المجتمع الشرقي وظهور تأثيرها الفاحش في نهايات عهد الامبراطورية العثمانية، وتسلم اعضاء من فرقة الدونما مناصب حساسة في تلك الامبراطورية المنتشرة، والذين ما يزال تأثير بعضهم قائما الى اليوم فمحمد جاويد بك (من قادة جمعية الاتحاد والشرق) كان عضواً نشطاً في فرقة الدونما) وكذلك مصطفى كمال أتاتورك (مؤرب تركيا والذهاب بها بعيدا عن الاسلام) وقد جاء في (دائرة المعارف اليهودية: «لقد أكد الكثير من يهود سالونيك ان مصطفى كمال اتاتورك كان أصله من الدونما» ويؤكد J- Prinz في كتابه (Secret Gews) ان محمد جاويد بك، المذكور آنفا ـ ومصطفى كمال اتاتورك كانا من الأعضاء المتحمسين، النشيطين في فرقة الدونما.

والى هذين يذكر جعفر هادي حسن في كتابه المذكور ان رمزي بك وكان أحد قواد الجيش التركي الكبار وأصبح فيما بعد رئيسا لمساعدي السلطان العثماني محمد رشاد الخامس، وأخوه شفيق وكان المسؤول عن السلطان عبد الحميد بعد خلعه في سالونيك، كانا من أعضاء الدونما، ومن السياسيين البارزين نزهت فائق ومصطفى عارف اللذين كانا وزيرين والأخير عينه اتاتورك بعد انقلابه المشبوه وزيرا للداخلية.

ومن الدونما كان مصلح الدين عادل الذي عينه اتاتورك نائبا لوزير التربية وكانت فرقة الدونما اليهودية تملك صحيفة (وطن) الواسعة الانتشار وكان يرأس تحريرها أمين احمد يلمان. وصحيفة (ملية) الرائجة ويرأس تحريرها اسماعيل جم ابكجي، وهو صحافي ونائب في مجلس الأمة التركي الحالي. ومن العائلات التركية المعروفة عائلة سماوي، وهي عائلة دونمية وتملك اليوم صحيفة (حريت) الواسعة الانتشار.

هذه المعلومات حول التغلغل اليهودي في المجتمعات الشرقية ونموذجها هنا تركيا تبين لنا اليهود المتخفين في الشرق، ولم اسقها هنا مقتطفا اياها من كتاب الدكتور جعفر هادي حسن الممنوع من التداول في العالم العربي، إلّا، كنموذج على دقته في سوق المعلومات وريادته في الكشف عنها، ويدرج المؤلف جريا على ذلك في كتابه الثاني الذي وقفنا عليه في هذه الاشارة وأعني به (فرقة القرائين اليهود). □



سأرفع فضيحة السفوح

زعيم نصار
كاتب من العراق

■ في الجنوب مني يندلع البياض، مصباحا ناضجا أقطفه، أقطف ضحكة العشب المجعدة واعتلي صحوتي. لدي لعبة الغراب تهشم رأس المرأة الصغيرة. يكتظ في بيتها الغبار. اندلع في مرآة أصقلها تحت حبر يتمرد بين اذرع المهالك.

اقترب من لحظة الاصغاء وأتساقط ألف ليلة في المنافي. يتبعثر رأس الأرملة كالخرز الأبيض في الجنوب مني؛ في تلك الليلة الزرقاء روّضت انتظارها الذي يفتك به المنفى. هناك الغبار لا يكل قربي، يتهدّل انكساري كالنعاس. اتشظى تحت مصباح الغموض. بين نباح النحلة في دمك وهلوسة العاصفة تتعفن النبوة في أدراجي او يلتقطها الصديق الذي يربض قرب ضفتي في النبع الذي ينبض أحرف اللحظة البوذية.

تتضرع الارملة للصحراء وتضيع في نافذة الأسلاف تمضي لعبة الغراب تمسك لحظة المهزلة وتحكي عن الطائر الابيض يتسمر في الفخ.

أسوّر وجهي بك، سأتقف انتظر أرصفة مبتورة تأتينا. هنا طاووس المهزلة يفك الفخ في خرائب تسترخي. قال سيد الوادي: البياض يقنص شتاءنا في رقاص الساعة المكسور. وقال الصياد في ندم لمرآته: هل اخدش حلم الطريدة لاجربه؟

الغراب يصحو في كأس النار ويمزج الجمرة بنبع الشظية البريئة. سيعلو الغبار في كل نهر قربه لعبة تهذي الحطام وتنزف عري الأملاح الصدئة. سأقص حكاية الغراب على شرفة ثملة وانبجس في ستائر الأرملة.

قيل: إنّ الغراب سيفارقني قبلها ويتدحرج في ظلال المهرج، يمسك سرج الجنون.

معي المشعل أحصي تخوم السيد وأقصد نتف نشوته، اقصد الأفواه مقبرة للنبات؛ أقصد البياض اسما للغراب. في كل جرح قناع واحد. سأفسّر شعلة الجدار مجرة ترتد وتكبر في تعويذة الجنوب. اقصد البياض بطة نذبحها ونتهادى حول مجدها السام. تحملني اللحظة في ألم فظيع قربها. في كل بياض ثلج موت يتوهج. في رأس الأرملة ينشد البياض غرابه؛ في العربات يصادفني نبوة تشتعل حدادا في فخ اللغة. لكن طائر التردد لم يلتق بنافذة العواصف.

سأعود من كل مقعد أهرشه، وأعرف ان موت النبع كرائحة الصحراء في درع العبيد تتجلى.

سيفسر الغراب في مرآتك وجه الغبار. يا بيت الارملة انهدم في نخاعي، في عينين من جمر. الوقت عنكبوت يقنص ذبابة المنفى. انه نجم مذنب يبزغ في بيتك الذي نجهله قربنا.

هنا الأصابع تمرد القلب كالبيضة عندما تسقط انحرافة كالمصباح في غرفة العراف. سأتجلى في دمية الغياب؛ افتش عن جسد الهاوية.

سأهوي في الغراب، سأهوي طويلا في لعبته. انه جرح قديم يلهو معي.

سأرفع فضيحة السفوح عاليا تتناسل. □

حول بعض التخرصات الاستشراقية المضادة

حكمت الحاج
كاتب من العراق

■ ليس ما عتدنا أن نسميه بـ «الاستشراق»، سوى الوجه الأخر لنظرتنا لأنفسنا نحن، تلك النظرة المبسطة الحاملة للكثير من تجريح الذات أو تهويلها، نقدمها على أنها هي حقا «نظرة الآخر» الينا، فنكسرها، ونبني جدارا حولها، وانما نيأس من أنفسنا لأننا نسيء معرفة الآخر، فنسيء الى تاريخنا، لجهلنا إياه، أو لاعتقادنا بأن ذلك «الآخر» لا ينال.

وفي كل الوقت، ما الذي قد حصل؟ لقد جاء من هو غريب عنا ليقرأ لنا بصوتٍ مسموع، وأمام أعيننا، ذواتنا وظلالها. وبعد ان عرفنا «بعض» الأشياء وتعلمنا ان نقرب بعض الاشياء الاخرى، رحنا نلوح بعصانا يمنة ويسرة لنطرد جمعا من الاشباح التي لا يراها سوانا.

ان اكثر ما يسم رؤيتنا للاستشراق بهذه الطريقة ـ التي هي مجرد تعرفٍ على «من نحن» وليس «من نحن عند الآخر» ـ هو اننا ما سجنا عقلنا كما سجناه، داخل حدود ثقافة لا قابلية للحوار لها، لهذا الشكل القاسي، واخذنا نزهو بوضعية مزعومة نعتبرها اطلاقا لأمكانات «عقلنا» نحو أفق اكثر اتساعا وجمالا، بينما هي في الحقيقة مسخ ذاتي. وان كان لا يسعنا مع ذلك الا ان نتعرف بين الحين والآخر الى دوافع تطورنا الحضاري الذي هو الآن محفوظ في ذمة الماضي، ومنه نحن انحدرنا على غير علم منه، فانه يحاول جاهدا ان يخنق وعينا هذا ويحوله الى قفزات مماتة من العبث واللاجدوى.

ان بروز ظاهرة «التصدي للاستشراق» وسط عالم متغير في بناه الفلسفية والفكرية، ووسط عالم بات لا يؤمن الا بالحوار الثقافي الخلاق والمفتوح ليستدعي على الفور السؤال التالي: أية بنية، هذه التي يمكن بالاستناد اليها ان نحاكم الآخر؟؟

واذا ما كان الاستشراق حركة علمية نشأت جذورها داخل الثقافة الاوروبية وكان الهدف منها التعرف الى تاريخ الشرق وجغرافيته وشعوبه وأديانه وآدابه وتقاليده وأساطيره ولغاته، وحتى أحلامه، وكل ما يتصل به ويعود اليه ويكشف عن نواياه، فانني كمشرقي، وبالتالي، كمن سينصب عليه فعل الاستشراق، أبادر الى التحصن في قلاعي خوفا من الانكشاف والابانة، ولن آلوَ جهداً في تمييز الحركة كلها على انها جهود سياسية للاحتواء لا غير، مضيعاً بذلك على نفسي مرة اخرى فرصة عظيمة لمواجهة الآخر، وبالتالي، لتشريح نفسي أمامها.

وهو ما يحصل الآن بكل بساطة.

كتابات حول الاستشراق بمناسبة أو بدونها، تنزع الموضوع من أصله لتحوله الى منظومة صراعية لقوى سياسية معلنة في جميع الأحوال، ومضمرة في احوال أخرى، لكن من السهل تأشيرها.

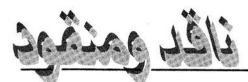
هكذا يغدو جهد «التصدّي للاستشراق» ليس فعلا في المعرفة، بل هو دائماً جملة واحدة ومعها تنويعاتنا عليها نحن أولائي، وما زلنا هنا. هكذا، بلا معرفة.

ولا يكون الاستشراق سوى حركة تخدم مصالح الآخرين وتسعى الى اضعاف التشكيل الاجتماعي، واللغة، والدين ولا يكون المستشرق سوى ذلك الذي يلبس ثوب العالم، وينطق بلغة البلاد ويصطنع البحث العلمي.

ولكن، نحن من نكون؟

هل نحن أولئك الذين يعرفنا «الآخر» بنزاهة؟

وهل نستطيع ان نتجاهل نواياه المبطنة وهو يستقريء ماضينا ويحلم بصنع آليات حاضرنا؟ ليكن، تماما ذلك «الباحث» ومقاصده. لكن، أليس علينا أن نقوم بجهد ثقافي حضاري لفهم صراعاته وطرق تفكيره، من أجل فهم أشمل لصورتنا كما نريد أن نراها نحن بوضوح، وكما نريد أيضا أن يراها هو عبر رؤيتنا، بعيداً عن مماحكات ظرفية وسياسية لا تخدم الاّ المزيد من الضباب علينا. □





(١)

■ قرأنا في العدد الثالث عشر من «الناقد»[1] مقالا حول أهم مشاكلنا طرّاً، بعنوان «الأصالة والمعاصرة»، أي حول المشكل الذي حُبِّرت فيه آلاف المجلدات، والمرشح دائماً لأن تحبر فيه آلاف أخرى، لأنه الهاجس الذي يؤرق العقل العربي والثقافة العربية، ويقض مضجعهما.

مضى على نشر المقال عشرة أشهر، أي أنه أصبح «بائتاً»، ولكن بسبب الحاحية الموضوع المطروق، وكونه محفوظاً في «ثلاجة» العقل العربي، أي طازجاً دائماً، فإننا سننطلق منه الآن، ونحاول القبض على العقل العربي متلبّساً بهزاله، وبأحد أوهامه الكبرى، وسنرى مدى الفاجعة التي يتركها غياب العنصر العقلاني عن الحياة العربية عامة، والثقافة والعقل العربيين خاصة، بحيث نرتطم دائماً بالضباب العقلي الذي يتراقص كالبندول متنقلا من وهمٍ الى وهم!

*

إذن فأمامنا نص بعنوان «الأصالة والمعاصرة» بقلم «الأنبا غريغوريوس»، ويكفي ان يكون المرء ساذجاً قليلاً، وشرقياً «طيباً»، كي يجد نفسه ـ بعد أن يقرأ هذا النص ـ متخماً بالنشوة، وبتلك الهالة الروحانية التي تعتمره وهو يسير في درب معبد بالرياض العطرة والنوايا الطيبة!!

الفكرة الأساسية التي يتمحور حولها مقال الأسقف غريغوريوس هو ذوبان عصبية الشرق في الشرق، وذوبان عصبية الغرب في الغرب، ومقابل ذلك كله يتقدم كلا الشرق والغرب نحو المذهب الانساني بخطوات حثيثة، وأن الناس في زماننا هذا يتجهون بوضوح الى عصر الانسانية الواحدة، بعد ان تصالح الشرق والغرب، واقتربت الروح الى الروح، والقلب الى القلب، والعقل الى العقل، . . . ويدعو الكاتب الى ان ينهل الشرق من معارف الغرب ومتعه، والى حوار بين الطرفين. والنص بأكمله متخم بهذه النزعة «التطهرية» والفوق ـ انسانية العجيبة، وكل ذلك يأتي بعد ان يؤكد الكاتب ان تراث الشرق أعظم من تراث الغرب، وان الشرق هو منبع الأديان والحضارات، وهذا ما يعترف به الغرب، ودليله الى ذلك المستشرقون والشعراء والرحالة الغربيون.

**

إن من يقرأ هذا النص، سيتبدّى له للوهلة الأولى أن الشرق والغرب، كلاهما يتساويان في القوة والمنعة والحصانة الذاتية، ورغم ذلك فكل منهما يتحصن، في مواجهة الآخر، خلف كبرياء عتيدة وعجرفة لا حدّ لها، ويدير ظهره للآخر بعناد مقصود، ولن يخطر له أبداً ان هنالك تاريخ طويل من الدماء والمذابح والاجهاض مارسه طرف ضد طرفٍ آخر، وان هذه المذابح والدماء ملأت ضفتي البحر المتوسط ـ بحر الحضارات! ـ بالتوتر والتشنج والنشيج طوال قرون عديدة، وأن العلاقة بينهما هي علاقة اخصاء كامل من طرف لآخر، وأن ذلك المخصي لن يغفر أبداً، ولا يمكنه أن يغفر، طالما أنه لم يتحول الى جثة حتى الآن!! وأن الآخر، يعي ذلك جيداً، لذا تراه يكثّف غاراته المسعورة باطراد، على أمل توجيه الضربة القاضية لعدوه، الجريح الذي يحتضر الآن أمام أعين العالم!

(٢)

هذه في رأينا، يا سماحة الأسقف، فحوى العلاقة بين الشرق والغرب، ونحن نوافقك على ان المصالحة التاريخية تمت أخيراً، بعد قرون عديدة غطت خلالها سحابة من التشنج والضجيج حوض المتوسط من أقصاه الى أقصاه. أجل، لقد تمت المصالحة التراجيدية، بعد ان خسر الشرق كل امتيازاته وقدمها قرباناً على مذبح «إله القوة» الغربي!

لقد سكب الغرب الدم أنهاراً، على امتداد العصور، كما لو كان يسكب شمبانيا «تماما كما عبرّ روديون راسكولينكوف بطل دوستويفسكي»، وللحق فقد أثر ذلك الدم المراق، تماما كما تنبأ كاتبنا هنا، وكانت الثمرة هي ذوبان عصبية الغرب!! إذ لم يعد ثمة مبرر للعصبية بعد أن تأكد التفوق الغربي، وبعد ان تربع إله القوة إياه فوق صدر العالم، وبعد أن اكتسحت الجرافة الغربية أبعد قرية في هذا الكوكب، جارفة في طريقها ركاماً من أديان وثقافات وحضارات وشعوب أيضاً!

بعد ذلك، بعد ان تمت عملية احتكار التقدم ومركزتها في الغرب (هذا التقدم الذي ليس إبداعاً بأية حال، وإنما هو تقنية وحسب! كما يحلل ذلك بدقة أدونيس في كتابه «فاتحة لنهايات القرن»)، بعد ذلك أمكن للغرب ان يطمئن ويهدأ و. . . تذوب عصبيته، والحال ان العصبية تقوم حين يكون ثمة خطر أو منافس. أما وقد «انتهى الأمر!» الآن فلم يعد هنالك مبرر للعصبية، لقد تمت إزالة جميع العقبات، واتضح الموقف بجلاء، وأصبح ممكناً تماماً للغرب وقد أنجز ما أنجز، أن يصعّد الحسرات ويتنهد بعمق، على هذه الشعوب التي «لم تنضج بعد»، هذه الشعوب الفقيرة، المتخلفة، وأخيراً. . . الارهابية! ثم بعد ذلك يتنازل كثيراً فيتباسط معنا ويدعونا للحوار في سبيل الارتقاء بالانسان!

إننا نرى كم هو عميق نبل هذا الغرب، وكم هو متسامح وأريحي معنا نحن، نحن المتخلفون والجهلة والبرابرة! نحن الذين يصل بنا عقوقنا وحمقنا وضيق أفقنا الدرجة التي نقاتل بها كياناً وديعاً قام الغرب إياه «بتفقيسه» فوق أرضنا المقدسة! نحن الذين نحارب أحفاد تلك الضحايا التي كانت واحدة من آخر «الولائم الشهية» للغرب الذي يذرف عليهم الدموع مدراراً اليوم، ويدعو لخلود أرواحهم في جنّات النعيم!

ان كون الشرق جثة، هو الشرط اللازم والكافي لذوبان عصبية الغرب، اذ انه الشرط الذي يكفل ترسيخ الهيمنة الغربية، والثقافة الغربية، والشخصية الغربية، هذه العناصر التي تجبّ كل ما عداها وما قبلها!

ولنحاول تعميق هذه الفكرة أكثر من خلال مثال: لنتصور جلسة تضم مجموعة متباينة ومتعارضة من الناس، إننا ـ بقدر بسيط من قوة الملاحظة ـ نستطيع معرفة الشخص المهيمن على هذه الجلسة، اذ يفترض به ان يكون الأكثر هدوءاً، والأقل كلاماً، والذي يصمت الجميع عندما يتحدث، ويحدق اليه الجميع عندما يتحدثون، وينتظر الجميع حكمه النهائي على موضوع الحديث، وبالمقابل يمكننا ان نلاحظ شخصا ما يشعر بأن وجوده مهدد، لأنه لا يستطيع أن يقول ما يريد، أو لم يتح له ان يعبر بوضوح عن فكرته، أو ان «الشخص الكبير» قمعه بنظرة جانبية، ان هذا «الشخص ما» سيكون متوتراً أكثر ما يكون التوتر، وسيعلو الاضطراب محيّاه، وستكون حركاته قلقة، وربما لجأ الى سلوك غير عادي، كالصراخ ورفع الصوت، لتأكيد ذاته وتوصيل فكرته، وسيقابله «الرجل الكبير» بكثير من التسامح، ولربما طبطب له على ظهره مشجعاً.

ومن جهة أخرى، فإن وجود شخص ثالث، يمتاز بالذكاء والفطنة، وبقدر معقول من الاتزان، يجعل وضع الشخص الأول «المهيمن» حرجاً، لقد برز فجأة خطر جدي، وعندما يتحدث الشخص الثالث يمكن ان نلاحظ بداية قلقلة في وضع الشخص الأول وهكذا؟!

إن كل هذه الوضعية المضحكة ـ والوضعية البشرية برمتها مضحكة في نهاية الأمر! ـ يمكن أن تزول لو قام حوار حقيقي بين الحضور، ولكن شرط هذا الحوار هو تخلي «الرجل المركزي» عن هيمنته وسلطته الجوفاء،



وإفساحه في المجال امام جميع الآخرين ـ جميع البشر! ـ كي يعبروا بطلاقة، ويبدو أن ثمة استحالة في هذا المجال، وهي استحالة ترقى الى جذور التاريخ البشري، اذ لم يقم حوار حقيقي حتى اليوم بين أحد، وكما هو معروف في علم النفس، فإنه «يكفي ان يجتمع شخصان على الأقل حتى تنشأ بينهما علاقة سيطرة»[1] يحاول فيها القوي أن يهيمن على الضعيف، والحال انه يوجد على كوكبنا الوديع أكثر من شخصين، وأكثر من دولتين!

(٣)

لنحاور الأخر يجب أن نعرفه أولا.

فلنعد الى دوستويفسكي كرة اخرى ـ دوستويفسكي مفيد دائماً ـ ففي احدى رواياته ـ على الأرجح «الأخوة كرامازوف» ـ يرد هذا التعريف الدقيق للانسان: (كائن يمشي على قدمين... وعاق!)

ولنراجع ذاكرتنا قليلا، ولنتساءل ما هو الغرب؟

ان أفضل تعريف للغرب، برأينا، هو التالي: الغرب هو هذا اللص الضئيل، الذي عمل طوال فتوته وصباه في مهنة واحدة فحسب، هي السرقة، حيث قام بالسطو على منازل جيرانه وسرقة أثمن ما عندهم، ليعود ويؤثث منزله الخالي بها، ويعود ثانية ـ وقد اشتد عوده وتصلبت قامته ـ ويتباهى على جيرانه «إياهم» بما يحتويه منزله من بضاعتهم، مدعياً ملكيته لها بصلف ما بعده صلف! ومن ثم ليقدم لهم ـ بابتسامة خبيثة ـ المواعظ والدروس حول قيم العقل والحضارة، وليكتشف، على حين غرة، في نفسه ذاتاً إنسانية، فيعلن عن «رسالته الحضارية» تجاه الآخرين الهمج، وعن «أبوّته»، وحقه بالزعامة تجاه الجميع! ثمة تعريف آخر يمكن إيراده هنا، ففي كتابه الهام «حوار الحضارات»، يلخص روجيه غارودي الغرب بأنه «ليس أكثر من حيّزٍ خاوٍ ومنفعل»!

ان تاريخ الغرب هو تاريخ الفجور، لقد كان هذا «الجار» أسوأ جار يمكن ان يبتلى به شعب ما، إذ لم يحدث أبداً، على مرّ التاريخ، أن قامت حضارة بالاساءة للحضارات الأخرى وعملت على تشويهها والحط منها كما فعل ويفعل الغرب!

ان هذا (الحيزّ الخاوي والمنفعل) لا يستحق، لا هذه القيمة الاستثنائية المتعالية التي نالها عبر القرون، ولا تلك «المركزية» الفظة التي يتمسك بها بيديه وأظافره ويحارب عنها بشراسة تجعله يرفض أي شكل من أشكال المشاركة مع الآخرين، وجميعنا نذكر كتابات جان جاك سرفان ـ شرايبر عن «التحدي الياباني»! و«التحدي العربي»! في السبعينات، كما نتذكر اقتراح كيسنجر بتوجيه ضربة نووية جديدة الى اليابان للجم اندفاعتها الاقتصادية، ونعايش هذه الأيام بالضبط صيحات الرعب الأميركية والأوروبية من التمدد الاقتصادي لليابان ودول غرب آسيا والاحتكار الياباني للحداثة، مع ما يرافق ذلك من أجراس الانذار التي تقرع والنعوت العنصرية التي أقلها هنا مصطلح «الخطر الأصفر»!

هذا الغرب الذي يعيش «الأنا» في ذروة سعارها الفظ، هو ذاته الذي فنده «باسكال» في إحدى خاطراته حين قال «لمّا عجزوا ان يجعلوا ما كان عادلا قويا، عملوا بحيث صار ما كان قوياً، عادلاً»!

*

أما حال الغرب اليوم فهو كحال بطله «ماكبث»، لقد «أوغل عميقاً في الدم، لدرجة ان تقدمه أصبح أسهل بكثير من انسحابه»، لهذا فإنه يدرك، ونحن ندرك، وهو يدرك أننا ندرك، أن الفواتير التي عليه ان يسددها أصبحت باهظة جدا، الى الدرجة التي تجعله يتصالح مع جميع «الآخرين» في جميع القارات، باستثناء الشرق! لأنه هنا فقط، هنا حيث ثمة ذاكرة تاريخية تؤرق دوماً، سيطالب بدفع الفواتير المتراكمة عليه عبر القرون!

أجل، إن هذه الفواتير أصبحت باهظة، والشرق بدأ يدرك حجمها المروع، وهذا ما يلخّص بانوراما «الارهاب العربي» في عواصم وشوارع أوروبا عبر السبعينات والثمانينات، ولسنا الأن بصدد مناقشة ذلك، ولكن تشاء المصادفة ان الاذاعات والصحف نقلت إلينا قبل فترة تفاصيل محاكمة شبان لبنانيين في باريس، بتهمة الارهاب، حيث وقف قائد المجموعة، وهو شاب في العشرينات من عمره اسمه «علي...» ليدافع عن نفسه بالقول: «انه قد آن الأوان لمحاكمة الغرب، وأن الغرب يجب ان يحاكم على جرائمه»، وأن هذا ما كان يقصده من خلال عملياته، وهذه الفكرة المهمة جداً، قريبة من دفاع «جورج ابراهيم عبد الله» اللبناني أيضا، عن نفسه أمام محاكم باريس أيضا قبل ثلاث سنوات!

ان «علي وجورج» هذان هما الوجه الآخر لاسقفنا العزيز، هما الوجه الآخر لهذا الشرق المطحون، الذي يعيش الآن بقوة واحدة فحسب، هي قوة يأسه! ولكننا نعتقد انه الوجه الحقيقي!

(٤)

ما هو الشرق؟

إنه هذا العجوز الهرم، الذي ـ يا لبؤسه ـ يعيش شيخوخة غير هادئة، بل ومثقلة بالضجيج وبكل ما يكدر صفو أيامه الأخيرة!

ان شرقنا قد هرم كثيراً، انه «بطريارك» العالم، فهو الأقدم والأعرق. والأكثر أصالة بين الجميع، والذي بنى ما بنى، وخلفّ للبشرية ما خلفّ، وقاد الانسان الى بحار الأنوار، والذي كان يبني ويؤسس حينما كان الآخرون في صبا بربريتهم! وها هو ذا الآن يجلس «متربعاً» لا يريد أكثر من حقه في الراحة بعد عناء القرون! هذا الشرق هو إرثنا نحن، نحن العرب الذين تماهينا به الى درجة الهرم مثله؛ الى درجة أن أصغر طفل عربي عمره عشرة آلاف سنة!! من هنا فإن العربي هو «وارث الأرض كلها» على حد تعبير أدونيس.

لذا فإن العربي هو الأكثر استعداداً للحوار، لأنه الأكثر اطمئناناً لنتائجه. ان عجوزاً هرماً، أقصى طموحه هو ان يدعه الآخرون وشأنه، وأن يتركوه لهدوء أيامه الأخيرة! هذا العجوز الذي يدرك أنه لم يعد قادراً على المنافسة، هو الأكثر إطمئناناً للحوار، إنه يكاد يستجدي الحوار استجداء، اذ لم يتبق لديه من إرثه الهائل كله لغة أخرى سوى لغة الحوار!

ومهما كان في كلامنا من سخرية قد لا تعجب البعض، فإن المدقق اليقظ لن يجد تحليلاً آخر لنمط التعاطي العربي «والشرقي عموماً» الغريب مع العالم، وعلى جميع الأنساق، سواء في ذلك عسكرياً أم سياسياً أم ثقافياً، ومقال أسقفنا العزيز و«الطيب جداً» عينة ومثال!

ان نبضاً خافتاً جداً يصدر عن الشرق، نبض احتضاري. ان من أرهف أذنه لكل هذه الحركة التشنجية التي أبداها الشرق طوال النصف الثاني من القرن العشرين «بعد سقوط أوهامه في النصف الأول»، يمكنه ان يسمع هذا الهمس الخافت: دعونا وشأننا، مبروك عليكم انجازاتكم، إشبعوا بالتكنولوجيا والأقمار الفضائية والكومبيوتر... ولكن فقط دعونا وشأننا! اللعنة، دعونا وشأننا أيها الجاحدون العاقون ناكرو الجميل!

تصوروا، تصوريا سماحة الاسقف، تصور أي عالم جاحد نعيش فيه؟! عالم يرفض آباءه ويتنكر لهم!... لنردد معاً ترنيمة شكسبير «أيها الخجل، أين حمرتك!؟».

ولكن «لعنة الجغرافيا» تلاحقنا، كقدر يقف بالمرصاد، كما في مسرح اغريقي، بحيث لا يترك لنا لحظة من راحة أو هناء!

فبعد ان تربع الغرب على عرش العالم «بدلاً منا»، وبعد ان سرق منا كرسي البطريارك وجلس عليه! وبعد ان استلب منا ميزتنا الجغرافية وحولها الى لعنة علينا، بعد كل هذا، اكتشف ان للشرق حضوره الدائم والمؤرق، انه يفرض نفسه كما تفرض الحقيقة نفسها دائما، بسيطة وصافية كشمس الصباح، في كل نبضة مهمة وكل مفصل تاريخي، انه قلب العالم ونبضه المحرك، فتارة هو مؤسس الحضارة وخالق الأديان وآلهتها وأنبياءها، وطوراً هو عقدة المواصلات العالمية وطريق التجارة والحرير، ثم أخيراً... مستودع النفط العالمي وعصب الصناعة الغربية!

وهكذا فإن الغرب الذي تفنن في إطلاق تعريفاته على شرقنا المستكين! («أثمن قطعة عقار في العالم» (روزفلت)، «أوتستراد البشرية» (كيسنجر)....الخ)، هذا الغرب كان يكتشف دائما ان الشرق أخطر من أن يترك لأهله يقررون مصيره بأنفسهم! وكان

دائماً يجد «لزاماً عليه»!! قمع كل لحظة حرية وكل نبضة توثب تهدد بأن تعيد للحقيقة نصاعتها ويناعتها!!

(٥)

الحوار؟!

الجميع يطالبون بالحوار هذه الأيام، الجميع يعتقدون انه قد آن الأوان لطي الملفات العتيقة ولفتح صفحة جديدة تليق بعصر الفضاء والكومبيوتر والانسان الجديد!

أسقفنا الطيب جداً يطالب بالحوار، ونحن الأقل طيبة منه بكثير ننشد الحوار، وروجيه غارودي يتجاوز المطالبة الى تأسيس معهد لحوار الحضارات في باريس، والدكتور الشهيد علي شريعتي يطالب بالحوار، والعرب برمتهم يلهثون خلف الحوار، و... السوق الأوروبية المشتركة تطالب بالحوار!

إذن لماذا لا يوجد حوار؟!

لماذا لا يتم تخفيف هذا التشنج التاريخي بين قارتين ونظامين ونسقين حضاريين؟! لأنه لم تتوفر حتى اليوم لغة مشتركة للبدء بحوار جدي.

ان الأسقف غريغوريوس يريد حواراً طيباً، روحانياً، يتعانق فيه الطرفان ويقبلان بعضهما البعض، ويستغفران بعضهما البعض على كل الذنوب التي ارتكباها بحق بعضهما، ويلعنان الشيطان الأثم كثيرا، ويذرفان دموع الغفران قليلا، ومن ثم ينصرفان مبتسمين وقد احتضن كل منهما الآخر وتماسكت أيديهما في «إنسانية واحدة»!

وهذا الحوار يناسب «العروبة الرسمية» تماماً، بل انه ما تطالب به هذه العروبة، وهي جاهزة تماماً، يكفي ان يلوح لها الطرف الآخر، عبر ضفة المتوسط الأخرى، كي تمتطي الطائرة وقد جهزت نفسها بقصائد شعرية مناسبة تماماً لهكذا لحظة إنسانية كونية لا تتكرر كثيراً!

أما الغرب، فهناك تجد نفسك فوراً أمام ذروة الوضوح، ان الغرب لا يلجأ الى الحوار طالما انه ليس مضطرا اليه، يكفيه مستشرقيه ومراكز أبحاثه وعلومه كي يعرف الآخر جيداً ويدرك مكامن ضعفه وايها الأكثر إيلاماً! المعادلة بسيطة جداً: الغرب أسس العالم المعاصر وفق مبدأ القوة والعقل (عقل طالما وظف توظيفاً لا عقلانياً لكنه عقل على أية حال!)، فمد اليد هي والحال هذه ان لا يدعو الى مائدته إلا من كان على شاكلته، وأن ينفر من كل ضيف يود الجلوس الى المائدة، دون ان يكون قادماً من حلبة المصارعة العالمية!

لنعد الى الذاكرة قليلا، ان المرة الوحيدة التي سارع فيها الغرب الينا وناشدنا الحوار كانت عقب حرب تشرين وقطع النفط العربي! وبالفعل، عقد المؤتمر عام (١٩٧٧) وكانت تلك لحظة وضوح عربية قلما تتكرر، يومها طالب العرب بنقل التكنولوجيا وتأييد الغرب لهم في قضاياهم الكبرى، ولكن الغرب كان أكثر ذكاء، كان يريد من العرب شيئين: ضمان تدفق نفطهم، وضمان تدفق سلعه الى أسواقهم! ودونما أي مقابل، وقد تحققت الأهداف الغربية كاملة، وعاد الطيبون العرب «بخفي حنين»! وما انفكوا يقعون في الأخطاء المميتة ذاتها مرة بعد مرة، وكان آخرها ندوة الحوار العربي ـ السوفياتي في القاهرة كانون الثاني/ يناير ١٩٨٩ حيث جاء السوفيات «الجدد!!» وقد اقتنعوا على ما يبدو بأنه لا يمكن لهم الوقوف متفرجين أكثر من ذلك على الغرب وهو يلتهم أشهى وجبة قط، جاؤوا وفي ذهنهم تصور واضح عما يريدونه (مؤتمر السلام ومستقبل المنطقة، النفط...) وبالمقابل كانت اللاعقلانية العربية سيدة الموقف بامتياز (رغم ان المحاورين العرب كانوا من نخبة المثقفين والباحثين)؟! فلا تصور واضحا حول السلام او الحرب، ولا تصور واضحا حول الدور السوفياتي، وأخيرا، لا تصور واضحا حول آفاق التعاون الاقتصادي، وبدلا من ذلك كله رؤية ضبابية وأهداف عمومية ونظرة غير محددة!!

والغرب لا يريد أكثر من ذلك، فهذا النمط من الحوار الضبابي هو ما ينشده الغرب، وكما يقول الدكتور علي شريعتي (منظر الثورة الايرانية، اغتالته السافاك في لندن عام ١٩٧٨) ينبغي على الشعوب أيا كان عنصرها، وأيا كان تاريخها وحضارتها، ان تصبح جميعا كالجرار الفارغة تشبه بعضها بعضاً، ولا تملك شيئا اللهم الا حلقوماً مفتوحاً متعطشاً وحفرة فارغة لايصالها بجهاز الانتاج الفكري والاقتصادي للغرب... ان الانسان يسمى حضارياً متمدناً كلما ارتفعت نسبة استهلاكه لا كلما ازداد فهمه ووعيه، أجل، لا بد للصيني، والياباني، والايراني، والعربي، والتركي، والأسود، والأبيض، لا بد لهم جميعا ان يتحولوا الى أشياء فارغة، خاوية، لا جدوى فيها، مستهلكة، محتاجة، كل فخرها وكل اعتزازها، وكل عظمتها، وكل تجلي انسانيتها وكل أمانيها، تتلخص في استهلاكها للسلع الغربية[2]!

(٦)

بقيت كلمة أخيرة

ان كل ما يأتينا من مصر هذه الأيام عجيب، وأي عجب!

الأسقف غريغوريوس، هو أسقف الثقافة القبطية في مصر، كما عرفت به مجلة «الناقد» ورغم كل اعتزازنا بالكنيسة القبطية المشهود لها بتاريخيتها المشرفة في التعلق بقضايا العروبة والشرق والمنطقة، إلا ان النوايا الطيبة لا تصنع تاريخاً ولا تنفذ غريقاً يا سماحة الأسقف.

ان العصبية الغربية لم تمت، والوحيد الذي مات هو الشرق، وان لم يصدق فليسمح لنا الأسقف العزيز ـ إذا كان ما يزال يحمل صدراً رحباً وسط هذا التشنج العصبي «الذي خلفه الاعصار الغربي في الشرق ـ بسؤاله، أو بمراهنته: ترى، لو حاولت مصر من جديد ان تتجاوز همودها وتستعيد ذاتها وحقيقتها، لتعاود لعب دورها الطبيعي في المنطقة والعالم، ألن يستنفر الغرب كله قواه كي يجعل مصير هذه المحاولة كمصير سابقاتها (الناصرية في هذا القرن ومحمد علي في القرن الماضي). ألن تعود العصبية الغربية الى ذروة هيجانها المسعور كما حدث في الماضي البعيد عندما اتفقت أربع عشرة دولة اوروبية على خنق محاولة «محمد علي» النهضوية والحضارية البارزة؟! أو في الماضي القريب عندما علق «جونسون» على أنباء هزيمة حزيران العربية بالقول: هذا أسعد خبر سمعته في حياتي! فيما الاعلام الغربي يتحدث عن تقدم الجيش الاسرائيلي كما لو كانت جيوشه هو؟!

في كتابه «فاتحة لنهايات القرن»[3] يقدم لنا «أدونيس» هذه الفكرة الهامة:

(التقنية تقوم في إعادة انتاج النموذج، الابداع ليس تقدماً تقنياً أو نموذجياً، انه إنبثاق ـ اكتشاف للأصل لا نهاية له، إبداعياً، أعني على مستوى الحضارة بمعناها الأكثر عمقاً وانسانية، ليس في «الغرب» شيء لم يأخذه من الشرق، الدين، الفلسفة، الشعر، «الفن بعامة»، شرقية كلها، ويمكنكم أن تستأنسوا بأسماء المبدعين في هذه الحقول، بدءاً من دانتي وحتى اليوم، فخصوصية «الغرب» هي التقنية لا الابداع، لذلك يمكن القول ان الغرب، حضارياً، هو إبن للشرق، لكنه، تقنياً، «لقيطا»: إنحراف، استغلال، هيمنة، إستعمار، إمبريالية، إنه، في دلالة أخرى، تمرد على الأب، وهو الآن، لم يعد يكتفي بمجرد التمرد، وإنما يريد أن يقتل الأب). □

١. القرد العاري. ديزموند موريس. ترجمة ميشيل أزرق. دار الحوار. اللاذقية. ص ١٤٦.
٢. العودة الى الذات: الدكتور علي شريعتي. ترجمة سميرة فطيحي. دار سروش. طهران. ١٩٨١.
٣. فاتحة لنهايات القرن. أدونيس. دار العودة. ١٩٨١. ص ٣٢٠.

رياض نجيب الريس

ملامسة الحقيقة بعد ملامسة الجمر

■ سنتان كاملتان وأربع وعشرون عدداً من عمر «الناقد» وأصابعنا التي تحترق ما زالت تلامس الجمر. لا النار إنطفأت ولا الجمر خمد ولا أصابعنا استغاثت. اما «الناقد» فحلفها مع النار والجمر كحلف الفينيق. لكن الفينيق طائر اسطوري و «الناقد» واقع حقيقي، لذلك لا بد من تزاوج الأسطورة مع الحقيقة ليصبح الواقع هو محك الكلام أولا وأخيراً.

على «الناقد» وهي تقرع أبواب السنة الثالثة، ان تتوقف عند مجموعة محطات مرت بها خلال أربع وعشرين شهراً من حياتها، وهو عمر طويل في مسيرة المجلات الثقافية، ليس في الوطن العربي وحده، بل في العالم بأسره.

أولى هذه المحطات ان «الناقد» ما زالت أمينة لنص وروح بيانها التأسيسي الذي أرسى توجهاتها منذ عددها الأول. وليس في هذه الأمانة، ولا في ذلك البيان أصلا ما يجعل منه «مانيفستو حزبي» من أي نوع، بقدر ما فيه من التزام بأن يجعل «الناقد» مشروعاً ثقافياً يدعو الى التغيير، وهي لا تملك سلاحاً من أجل ذلك سوى الحرية.

وقد حاولت «الناقد» أن توضح نهجها خلال هاتين السنتين في أكثر من مقال لرئيس تحريرها، تؤكد فيه على المفاصل الأساسية من دعوتها ـ بل من مبرر صدورها ـ وهي انها تريد وتطمح الى «نقدٍ صارمٍ للواقع العربي التي هي جزء منه وبكل شرائحه الثقافية، بقدر ما تريد تجاوباً مع دعوة التغيير وصرخة الابداع بحرية». ولهذا قالت «الناقد» ان جرأتها هي من جرأة كتابها، وانها مثلما يكونون تكون، تواقة الى أن ترفع من سقف الحرية ليتسع الفضاء فيطاله كل أديب عربي، وليس من شاغل لها إلا أن تكون المحرض الدائم على ابداع الكاتب وحرية الكتاب. (العدد ٢٠ شباط/ فبراير/ ١٩٩٠).

من هذا المنطلق، لا بد أن تكون المحطة الأهم في حياة «الناقد» هي تلك العلاقة العضوية والحميمة والفريدة من نوعها التي توطدت بين المجلة وقرائها من جهة، وبين المجلة وكتابها من جهة ثانية. وهي علاقة في اعتقادنا لا سابق لها في تاريخ المجلات العربية، علاقة القارىء الذي يدافع عن مجلة محاصرة ويحميها بصدره وقلمه واحتجاجاته ورسائله، ماداً يده إلى جيبه ليشتريها حيثما توفرت أو يشترك فيها اذا استطاع. وعلاقة الكاتب الذي يجد فيها فسحة الحرية التي يطمح إليها والمنبر الذي يستطيع ان يخاطب عبره ما عجزت عنه منابر أخرى قائلاً ما لا يستطيع قوله في أي مكان آخر، فيحظى في «الناقد» بمكانه الطبيعي ويسمع صوته الحقيقي ويتلقى صداه الواعي.

وفي هذا السياق، فان «الناقد» التي نشرت في اعداد سنتها الأولى نتاج ٢٠٤ من المبدعين من الكتّاب والنقاد العرب، تمكنت في سنتها الثانية من نشر نتاج ٢٨٨ كاتب بينهم ٢١٠ ينشرون كتاباتهم على صفحاتها، أول مرة، مفتتحة بحضور نتاجاتهم على صفحات أعدادها عدداً بعد عدد ساحات أدبية جديدة غطت رقعة المعمورة العربية.

الى هذا القارىء والى هذا الكاتب، تبقى «الناقد» مدينة لهما دائماً. فهي مجلة ما زالت محاصرة الى اليوم من قبل الرقابات العربية المتعددة. والحصار الذي تتعرض له «الناقد» عددا إثر عدد، لا يفاجئها بقدر ما يحزنها ضيق أفق الرقيب وسط عالم واسع مفتوح وفي مرحلة زمنية انقلبت فيها الموازين شرقاً وغرباً وأصبحت المتغيرات واقعاً جديداً لا يمكن تجاهله. ومع الحصار المستمر المضروب حول «الناقد»، حدث انفراج مفرح، وهو افساح مصر لـ «الناقد» بدخول أراضيها، حيث بدأت في التوزيع هناك منذ العدد ٢٠ ـ شباط/ فبراير ١٩٩٠.

وبذلك يصبح عدد الأقطار العربية التي تتواجد فيها «الناقد» ثمانية، هي بتسلسل الدخول: المغرب، لبنان، الاردن، سورية، ليبيا، البحرين، تونس ومصر.

و «الناقد» تعلن باعتزاز في نهاية عامها الثاني، انها قد وصلت طباعتها الى ٨٠٠٠ عدد شهرياً، وهو أقصى رقم تستطيع أن تصل إليه بحدود الكلفة التي تسمح بها موازنتها وقدراتها المالية. ولأن التوزيع عملية خاسرة مالياً في غياب الاعلان، فان «الناقد» لا تسعى الى الانتشار بقدر ما تسعى الى التواجد. وهي لحتى هذا العدد، ما زالت أكلافها تقتطع من اللحم الحي لدار نشر صغيرة. فما حققته في مجال الاشتراكات حتى نهاية السنة الثانية من صدورها، ما زال دون الـ ٤٠٠ اشتراك، ليس بينها حتى الآن، مؤسسة رسمية واحدة أو وزارة واحدة أو شركة حكومية واحدة أو هيئة ذات علاقة بالدولة من قريب أو بعيد.

والطموح الى تحقيق التوازن المتكافىء في اكلاف «الناقد»، بين مصاريفها ومداخيلها، هو أن يصل عدد مشتركيها الى ١٠٠٠ مشترك. وما زالت بعيدة عن هذا الرقم «السحري». لذلك لا تتردد «الناقد» في دعوة كل مَنْ يملك القدرة على الاشتراك فيها ان يتقدم ويدعو غيره الى التقدم. فكل اشتراك جديد في «الناقد» هو بمثابة دعم لصمودها واستمرارها وسط الساحة الثقافية العربية، وليس وراءها ـ ومهما راجت الأقاويل حولها ـ ثرياً عربياً ولا حكومة ولا نظاماً ولا سلطة ولا مؤسسة، أهلية أو حكومية، من أي جنسية كانت أو نوع كان.

و «الناقد»، من دون أي خجل، وكذلك من دون أي استجداء او مساومة، هي اليوم أحوج ما تكون الى المؤازرة من قبل متذوقي الأدب ومحبيه، ليعتبروها مشروعهم الثقافي الذي يدعو الى التغيير، فيدافعوا عن حريتهم وحريتنا، معاً، ويضمنوا لهذا المنبر البقاء والأستمرار.

و «الناقد» حماية لاستمراريتها، فانها ابتداءً من سنتها الثالثة، وكما سبق أن أعلنت في عددها التاسع عشر (كانون الثاني/ يناير ١٩٩٠) ستتوقف عن ارسال الاشتراكات المجانية. وستحصر اعدادها المجانية بالصحافة العربية وبالكتّاب الذين حولوا مساهماتهم الى اشتراك فيها. كذلك ستحصر المكافآت المالية في الكتّاب الذين تطلب منهم الناقد مساهمات معينة. اما الكتّاب الذين يبعثون بمواضيع مختلفة للنشر، فتكون مكافآتهم اشتراكاً مجانياً في المجلة لمدة سنة، يتجدد بتجديد النشر للكاتب نفسه. و «الناقد» اذ تأسف لهذا القرار، ترى ان عليها واجباً أكبر تجاه القارىء الذي يدفع ثمنها والمشترك الذي يسدد اشتراكه، ان تخفض من مصاريفها وتقنن من كلفتها ومن انفاقها، لتضمن استمرارية استقلاليتها واستمرارية صدورها من غير خوف على مستقبلها.

*

بعد هذه المصارحة، ونعتبرها واجباً تجاه القارىء والكاتب، علينا ان نتوقف عند محطة اخرى وهامة في تجربة «الناقد»، وهي علاقتها مع الواقع الثقافي العربي

ورؤيتها له. ان الواقع الثقافي العربي بخريطته المعقدة وجغرافيته الشائكة، لهو كما يتراءى لنا واقع مركبٌ يعكس وضعاً اجتماعياً وسياسياً معقداً. وإذا كان الواقع العربي مهترئاً الى الحد الذي يجعل من أمة ذات تاريخ ثقافي وعلمي عريق حطام جمهوريات وممالك يعصف بها الفساد ويستشري فيها المرض، فإن الأدب الذي انتجته هذه الأمة في مراكز رئيسية تراوحت بين بيروت والقاهرة ودمشق وبغداد، يعاني اليوم ادباؤه ونقاده، في الدرجة الأولى من غياب المركز الثقافي الشامل، ومن انعدام حركات وموجات نقدية ترافقه وتكشف مواطن القوة والجدة فيه، وتسلط الضوء على مثالبه ومشكلاته.

وهنا، تحديداً، يبرز دور المركز الثقافي ذي الصفة الجامعة. ان مشكلة «الناقد» انها منبر عربي بلا مدينة عربية تحمله. منبر يعني بالأدب والفكر العربي وبالثقافة العربية يتواجد على أرض غريبة محايدة، في عاصمة اجنبية. وبالتالي فهو منبر يبني مقهاه وشارعه ومجاله الحيوي في الافاق، وفي عواصم بعيدة عن مقره. فلا يتمتع القيمون عليه بنعمة أخرى غير نعمة الرسائل، تصلهم بالأثر الذي يتركه نشاطه وخياراته والقضايا التي يطرحها في الحياة الثقافية العربية التي تمكن من اختراقها. من هنا، أيضاً، فإن تقديراتنا حول العلاقة بين «الناقد» والمتحمسين لها من ادباء ونقاد وقراء، محكومة سلفاً بحسابات المسافة.

وبعيداً عن كل «نوستالجيا»، ولا تنجو منها مشاعرنا وأفكارنا دائماً، فإن انتزاع بيروت كمركز مؤثر ومختبر حي للتجارب الثقافية العربية خلال ربع قرن على الأقل، وتغييبها في بحر الدم والعصبيات، كان له أفعل الأثر في تشتيت الاقلام العربية المبدعة، ومنابرها الجريئة. وقد شكل غياب بيروت بهذا المعنى غياب مدينة عربية كانت عينة حية للعلاقة بين الثقافة والشارع عن قرب.

و«الناقد» التي تصدر من لندن هي اليوم بلا شارع ثقافي يرعى حضورها ويصلح لأن يكون بارومترا يقيس العلاقة ويقيم نقاشاً رغم ان في العاصمة البريطانية عشرات الأدباء والكتاب والشعراء والمثقفين العرب العاملين في حقل الصحافة الثقافية، وحالهم لا يسر. و«الناقد» منبر ضد كل سائد وضد كل امتثال او إرتهان للون الرسمي الموحد الذي خيّم شبحه على منابر الكلمة وألحق حملة الأقلام في الاوطان والمهاجر في عداد عسكره.

المغترب أفاد «الناقد» بحرية جزئية، هي أقل بكثير من تطلعها، ولكنها لو قورنت بالمثال السائد لبدت شيئاً كبيراً وعزيزاً. ففي حصيلة السنة الثانية من «الناقد» تحيلنا العودة الى أعداد هذه السنة على عشرات القضايا التي اثيرت، والتي تهم المبدعين والنقاد والقراء على حدّ سواء، وما كان لها ان تثار على صفحات منبر آخر.

صحيح ان «الناقد» تركت صفحاتها لمبادرة هؤلاء الأدباء والنقاد، ولكن الصحيح أيضاً ان الاستجابة التي تحققت من قبل هؤلاء كانت محكومة بالخطوط العريضة التي صاغها بيان «الناقد» التأسيسي، فما دعت اليه «الناقد» وجد صداه في نتف وأجزاء ومقاطع من اعمال ادبية ونقدية تدفقت على «الناقد» وحملها إليها بريد متعطش على الدوام.

كل رسالة وصلت الى «الناقد» من كاتب او قارىء حملت في طياتها رغبة ملحة ونبيلة للنهوض بهذا المنبر وحمايته والرغبة العميقة في استمراره من أجل تأسيس تقاليد جديدة اختفت من الحياة الثقافية العربية، يتيح للرأي وللرأي المخالف حضوراً وتصارعاً وسجالاً يضيء الحياة وينبه الوعي ويؤسس لحرية الابداع والنقد.

مرة أخرى لا بد من التأكيد على ان «الناقد» ليست جماعة ولا شلة، رغم ان لها كتابها الدائمين الذين يلتفون حولها، ويعتبرون تجربتها شديدة القرب من فهمهم لدور المنبر الثقافي، وانما هي منبر مفتوح استوعب ويستوعب عشرات الأقلام والجديدة منها خصوصاً، ولا يعني هذا انه مفتوح لما هبّ ودبّ من ركيك الأدب ومائع النقد، وإنما هو مفتوح بمعنى انه قادر على الجمع بين ما اغتنى وتهيأ ليغني بغض النظر عن الخلفية التي يصدر عنها ما دام همّ أصحابه هو الابداع، وبغض النظر عما تكون مرتكزات الرأي فيه، ما دام يهدف الى نقد موضوعي لا يحابي ولا يهادن. وبغض النظر كيف تتحدد اولوياته وصفاته ومعانيه أمام أعين الشلل المتصارعة والعصب المتناحرة في الحياة الثقافية، ما دام يتطلع الى الجدة والتجديد، ويخدم قضايا الخلق والابتكار.

*

ومن على عتبة العدد الرابع والعشرين تتطلع «الناقد»، من جملة ما تتطلع اليه، الى نقد أكثر تركيزاً وتحديداً، والى اثارة للقضايا بالمسميات والمحددات، بما يحرك الحياة الثقافية ويرد اليها عافية الحوار. فالقضايا التي يمكن الوقوف عليها كثيرة، والمسائل المعقدة التي تشبك طبقات هذه الحياة وتؤلفها لا تعد ولا تحصى، وكلها تنتظر المنبر الذي يقف على شؤونها بجرأة وتحدّ وانفتاح.

وإذا كانت اسباب غالبية المساوىء التي تسود الحياة الثقافية العربية ومنابرها الصحافية، على سبيل المثال لا الحصر، هي انعدام حرية الرأي وسيطرة انصاف الأميين على وسائل الاعلام، سيطرة تجعل «الموظف الثقافي» يحلّ محلّ «المحرك المبدع»، فإن «الناقد» ترى في ظاهرة من هذا النوع هدفاً لها ولأقلام كتابها المؤمنين بتجربتها في مقبل اعدادها مع مطلع السنة الثالثة. وهي تضيف هذا الهدف الى أهدافها الأخرى، وعلى رأسها الرقابة. ولسوف تخصص حيزاً مفتوحاً لنشر تجارب المبدعين وأهل الرأي مع الرقابة والرقيب، وتجارب المبدعين مع القيّمين على الصفحات الثقافية في الصحافة العربية.

*

من كل ما سلف، في المصارحة، فان «الناقد» تتطلع الى اختراق ساحات جديدة، والى تقديم أدباء جدد، والى تنشيط كل كتابة يدخل فيها الوعي النقدي ليبدل في الحال الثقافي العربي. وفي المحصلة فهي ترى في نجاح واستمرار تجربتها نجاحا لكل كاتب عربي يتطلع الى حرية الكلمة وفعاليتها وقدرته على تقديم الجديد. ولا ترى «الناقد» لنفسها دوراً سوى هذا الدور التحريضي. □

الناقد

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخّى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألاّ يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألاّ تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات: للأفراد

□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لستين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office as a Newspaper